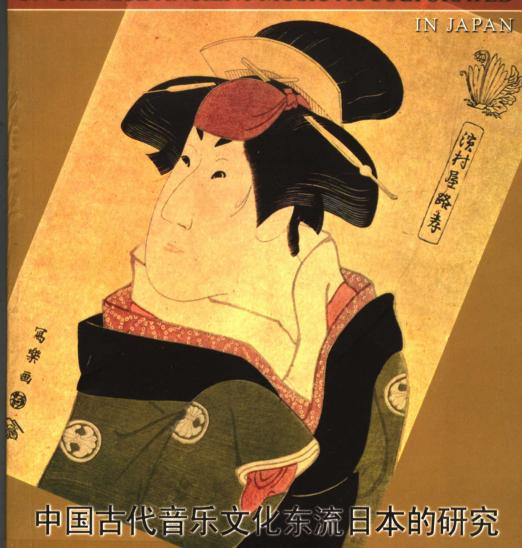
# ON CHINESE ANCIENT MUSIC ACCULTURATED



赵维平 著

ON CHINESE ANCIENT MUSIC ACCULTURATED IN JAPAN

流日本的研究

1



上海音乐学院出版社

## ON CHINESE ANCIENT MUSIC ACCUL

190544

IN JAPAN





定价: 25.00元

中国古代音

.

上海音乐学院音乐研究所课题 上海市教委第四期重点学科项目

# 中国古代音乐文化 东流日本的研究

赵维平 著

#### 图书在版编目(CIP)数据

中国古代音乐文化东流日本的研究/赵维平著. 一上海:上海音乐学院出版社. 2004. 4

ISBN 7-80692-034-X

I. 中··· II. 赵··· III. 音乐 - 文化交流 - 音乐史 - 中国、日本 - 古代 IV. J609. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2004)第 020737 号

书 名:中国古代音乐文化东流日本的研究

作 者:赵维平 责任编辑:陈应时

王寨

封面设计: 陈 岫

出版发行:上海音乐学院出版社

地 址:上海市汾阳路 20 号

排 版:东方出版中心海峰电脑照排公司

印 刷:上海交大印务有限公司

开 本: 850×1168 1/32

印 张: 10.75

字 数: 262 千

版 次: 2004年5月第1版 2004年5月第1次印刷

印 数: 3,100 册

书 号: ISBN 7-80692-034-X/J·28

定 价: 25.00元



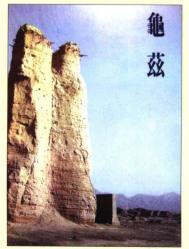
赵维平, 1957年生, 四川人。 上海音乐学院教授、博士生导师。 1987 年考入上海音乐学院音乐学 系。在学期间曾获首届中国音乐史 学会全国艺术类院校学生论文比赛 (1987年) 二等奖和三等奖。1988 年毕业于上海音乐学院, 翌年获日 本文部省奖学金赴日攻读学位, 在 日本获得了硕士和博士学位(1997 年获大阪大学文学博士学位,艺术 学 • 音乐学)。在日期间受联合国 教科文组织的委托, 曾两次赴越南 实地调查宫廷音乐的现状。1999年 夏回国任教于上海音乐学院, 现任 音乐学系副系主任。专业方向为中 国古代音乐史、东方音乐研究。曾 在日本、韩国、香港和中国大陆等 地发表学术论文约30余篇。



建于8世纪中叶的奈良正仓院



印度,阿马拉维缇浮雕(公元 170年)



龟兹, 现新疆库车

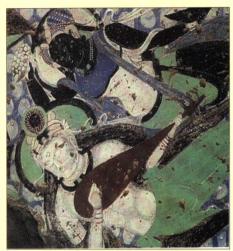


胡乐人的东渐, 唐三彩



克孜尔石窟谷西区外景, 局部

とうしたした。しつ



克孜尔石窟第8窟, 伎乐飞天五弦

笙谱,《皇帝破阵乐》



唐宫乐图, 韩熙载夜宴乐



盛唐百戏图



日本现代尺八



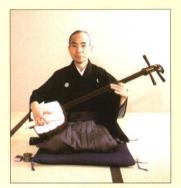
尺八的吹口



正仓院藏唐传阮咸



正仓院藏唐传琵琶



文乐中所用的三味线



日本能乐



日本雅乐乐舞(四天王寺)

目不的研究

# 前言

当我在电脑键盘上敲完本书的最后一个字时,时针恰好指向午夜12点。这正是我工作最为集中而有效的时间段,看着电脑屏幕上的文字一页一页地朝前滚动,我的眼前又浮现出在国外求学、研究和回国工作的一幕幕情景。章节中的一些标题和文字像音乐一样唤起了我对这些年来生活的回忆……

对我来说印象较深刻的是留学日本的那些日子。

十多年前,当我从上海音乐学院毕业,踏上东渡日本留学的征程时,自己也不曾想到会在异国他乡一住便是十年。更不曾想到的是,初到日本的所见所闻,竟然决定了我这十多年,甚至可以说是一生的研究方向。如今回想起这些日子仍然记忆犹新。

记得我第一次参加的研究生课堂讨论是一堂原著阅读课。在四、五个研究生中就我一个外国留学生,令我惊讶的是学习和讨论的竟然是中国的史籍《通典》。虽然我在大学期间曾经阅读过《二十五史》中的"乐志"部分(中华书局),但是阅读《通典》原著还是第一次。当时我们读的是由台湾出版的、没有标点,板刻的影印版本。学生们每人负责一段,逐字逐段解释。那些日本学生对于没有标点的原著,读起来倒是得心应手,而对于那样的版本我却显得有点不适应,为了不失中国人的面子,能完整、准确地把握文献,我便从图书馆找来了中华书局版《旧唐书》中"乐志"部分的解释作为参考。没想到这下却遭到了导师马渊卯三郎教授的严厉训斥。他认为:没有加过标点的版本才是更贴近历史原貌、更加真实的一手资料。杜佑的《通典》为中唐成书.它要早于后晋成书的《旧唐

书》,对于中唐前期的史实,《通典》的价值要高于《旧唐书》。以《旧唐书》来诠释《通典》是对历史学无知的表现。我对于自己的幼稚和肤浅感到惭愧。老师的重重一击,让我明白了何谓学问,何谓史学研究,这一情景令我难以忘怀。

大阪南部有一座叫四天王寺的佛教寺庙, 每年的 4 月 22 日都 要在那里举行大型的佛事活动,其中包括雅乐演出。我只知道雅 乐与宫廷文化和儒教仪式关系紧密,而日本的雅乐则与佛教相关, 与法事交杂。但亲眼目睹完整的佛事活动还是生平第一次。凭借 中书中的记载,我尽情地发挥着自己的想象力,期待着演出的开 始。上午10点,雅乐队的乐师们走出庙宇,他们吹着横笛、筚篥、 笙等乐器,列队缓缓地向乐池走去。筚篥的尖杂声以及没有笛膜 的横笛的"噪声",充斥着庙宇上空。这些既熟悉又陌生的音响, 难道就是形成于我国周朝,几千年来流传于我国宫廷流传,又经遗 唐使传入日本的雅乐吗? 我感到非常震惊! 长期接受西方音乐熏 陶的耳朵受到了一次革命性的洗礼。我惊呆了,第一次深切领悟 了音乐的地域性。当停留于纸面的雅乐活生生地映入我的眼帘, 冲击着我的耳膜时,我不禁自问,这种近似"噪音"的声音,真的是 音乐吗? 然而这种令人惊叹的雅乐, 直到现在每年还定期地在日 本各大寺庙、音乐会以及老百姓在神社举行的婚俗礼仪中演奏。 震惊之余,我发现四天王寺上演的雅乐乐器并没有中国中籍中记 载的编钟、编磬、敔、柷等我国雅乐固有的打击乐器、乐舞也不是八 佾之舞,更没有中国雅乐中的登歌。同为雅乐,两者差异却如此之 大,我对此萌生了强烈的好奇,不久便开始观察,着手研究历史上 来自中国的音乐传入日本之后发生的耐人寻味的变化,对此也逐 步开始在日本发表了一些相关的论文。

对雅乐的研究跨出了我写作此书的第一步。众所周知,日本比较完整、系统地将传统文化保存了下来。值得注意的是,隋唐时

期从中国传入日本的古代音乐文化至今仍然传存于世。除了雅乐、能乐、文乐等传统音乐外,还有大量的乐器、乐谱以及音乐制度等。这些在中国已鲜为人知、真正成为历史的古代音乐,在邻国日本却依然具有生命力。为什么在日本能够得到生存?许多由中国传来的音乐是否还是过去历史上的音乐呢?等等。通过研究日本对中国音乐文化的接受、变衍以及对古代文化的接纳情形,也许我们可以从中得到一些启示……

在日本求学的日子里接触了很多似曾相识却又陌生的文化现象,它们的过去与现在是一种怎样的传承关系?它们变迁的轨迹又是如何的?十几年来我始终在思索着这些问题,本书便集中了这段时间的思索和一些个人的见解,希望拙著的出版能为这一领域的研究做出一点贡献。

赵维平 2003 年 11 月 13 日

# 目 录

<b>削</b> 胃	<b>[</b>	••••		• • • • • • •	•••••	•••••	•••••	•••••	• • • • • •	••••••	••••••	1
序试	<u>}</u>	••••	•••••	• • • • • • •	•••••	• • • • • •	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	••• 1
筹	第一节	î	中国音	音乐文	化东	传日本	卜的研	肝究状	况…	•••••	•••••	1
	-,	研	究的日	目的与	过去的	的研究	ž	•••••	••••	• • • • • • •	••••••	1
	二、	研	究的贫	<b>资料及</b>	其方	法	• • • • • •	• • • • • •	• • • • • •	•••••	•••••	4
笋	二节	ī	隋唐官	了廷音	乐文	化的刑	彡成…		• • • • • •	• • • • • •	•••••	8
	-、	汉	至隋月	唐宫廷	乐的:	形成	•••••	•••••	• • • • • •		• • • • • • • •	· 10
	二、	唐	教坊的	勺成立	及在	宫廷月	<b>兵中的</b>	的地位	<u></u>	•••••	• • • • • • • •	. 21
笌	三节	ī	日本双	付中国	音乐	接纳的	9文化	比环境	£	•••••	•••••	. 28
	-、	日	本与3	<b>匹洲大</b>	陆的	文化す	を沙	•••••	• • • • • •	• • • • • •	•••••	. 28
	ニ、	早	期大門	击音乐	文化	的輸ノ		•••••	• • • • • •	• • • • • •	•••••	. 36
	三、	奈	良、平	安初其	明大陆	音乐	文化	的输	λ	• • • • • • • • • • • • • • • • • • • •	•••••	. 39
	四、	对	大陆计	音乐文	化的:	消化的	寸期	•••••	•••••	• • • • • • •	• • • • • • • •	. 44
第一	-章	音	乐的制	訓度 ·	• • • • • • •	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	•••••	. 51
穿	第一节	ĵ	日本量	<b> 艮 月 的</b>	音乐	制度的	り确式	Z	• • • • • •	•••••	•••••	. 51
	<b>-</b> 、	Ħ	本雅.	乐寮的	形成		•••••	•••••			•••••	. 51
	二、	雅	乐寮的	内构成	与变:	迁 …	•••••	•••••		• • • • • • •	• • • • • • • •	. 56
	三、	中	日音兒	<b>乐制度</b>	与乐	人的口	比较	•••••	• • • • • •	•••••	• • • • • • • •	61
		1.	乐官	•••••	• • • • • •	• • • • • • •	•••••	•••••		•••••	•••••	63
		2.	乐工		•••••	• • • • • • •	•••••	•••••			•••••	. 64

### 中国古代音乐文化东流日本的研究

	四、	中	日两国音乐文化土壤的差异6	8
	第二节	ī	日本的内教坊制度7	1
	-,	日	本内教坊的成立及其内容7	1
			内教坊的形成 7	
	三、	日	本内教坊的乐人及对外来音乐的接纳 7	7
第	二章	音	乐的 <b>体裁</b>	2
	第一节	ī	散乐	2
	一、	中	国的散乐	3
	二、	日	本的散乐	7
	第二节	ī	声明 9	1
	-、	EP	度和中国的声明9	2
	ニ、	日	本的声明9	3
		1.	真言声明 9	4
		2.	天台声明9	4
	三、	日	本声明体裁的分类9	5
			本声明9	
		2.	杂声明9	6
	四、	声	明的记谱法9	6
	第三节	ī	日本的雅乐 10	1
	-,	日	本雅乐的内容与形式	2
		1.	朝鲜三国乐 10	3
		2.	传乐10	5
		3.	雅乐的改革及其内容	9
	第四节	ĵ	踏歌	3
	-,	中	国的踏歌	3
	二、	日	本的踏歌	.1
		1.	演出日期 12	8

2. 演奏者	131
3. 演出场所	134
4. 演奏形态	137
三、接纳异文化中的若干问题	138
第五节 女乐	144
一、中国的女乐	144
二、日本的女乐	150
三、中日两国女乐的演奏形态	163
1. 教坊中的乐人	164
2. 演出内容	165
3. 乐器	166
四、文化接纳中的若干问题	169
第三章 乐器······	176
第一节 筝的东流	179
一、中国筝的历史及其变迁	182
一、中国筝的历史及其变迁······· 二、日本的筝······	182 184
·	
二、日本的筝	184
二、日本的筝····································	184 186
二、日本的筝····································	184 186 186
二、日本的等   1. 雅乐等   2. 筑紫等   3. 俗等	184 186 186 187
二、日本的等····································	184 186 186 187 189
二、日本的等   1. 雅乐等   2. 筑紫等   3. 俗等   三、等的调弦法   1. 中国等的定弦	184 186 186 187 189
二、日本的等   1. 雅乐等   2. 筑紫等   3. 俗等   三、等的调弦法   1. 中国等的定弦   2. 日本等的定弦	184 186 186 187 189 189
二、日本的等   1. 雅乐等   2. 筑紫等   3. 俗等   三、等的调弦法   1. 中国等的定弦   2. 日本等的定弦   第二节 琵琶的历史	184 186 187 189 189 191 195
二、日本的等   1. 雅乐等   2. 筑紫等   3. 俗等   三、等的调弦法   1. 中国等的定弦   2. 日本等的定弦   第二节 琵琶的历史   一、四弦琵琶	184 186 187 189 189 191 195 195

### 中国古代音乐文化东流日本的研究

1. 盲僧琵琶	222
2. 雅乐琵琶(乐琵琶)	224
第三节 三弦与三味线	231
一、三弦	232
二、三味线	240
第四节 尺八	247
一、中国尺八的来源考	248
二、日本的尺八	257
1. 唐尺八	258
2. 普化尺八	259
3. 一节切	
4. 天吹	262
第五节 筚篥	
一、中国的筚篥	266
1. 筚篥的产生及其盛衰	266
2. 筚篥的种类	
二、日本的筚篥	274
第四章 乐谱的接纳及其演变	279
第一节 古乐谱的种类及其性质	
一、鼓乐谱	
二、古琴谱	
三、琵琶谱	289
1. 敦煌琵琶谱	290
2. 谱字音位及其定弦	
3. 五弦琵琶谱	
第二节 古乐谱的变迁	
一、古琴谱	299

### 目 录

	二、	琵琶谱	304
第五	章	日本对中国古代音乐文化的接纳方式	309
参考	文献		323
图片	、表材	各、谱例索引·····	328
后记	•••••		333

# 序 论

## 第一节 中国音乐文化东传日本的研究状况

#### 一、研究的目的与过去的研究

从古代至近代,中国在文化、制度以及宫廷仪式等广泛的领域,对东亚的朝鲜、日本本岛、琉球半岛以及越南等国家和地域产生过巨大的影响,其中当然也包括音乐文化。首先让我们来看看东亚的朝鲜,它不仅在唐代接受了来自中国的燕乐,形成了高丽朝宫廷中的重要乐种——俗乐,到了宋代还从中国输入大晟雅乐,其中大量的轩架乐器、八佾舞等成为高丽朝中、后期宫廷音乐的重要基础。越南从明代以来接受了中国完整的雅乐体系,强烈冲击了该地的本土文化,在越南传承至今的雅乐、大乐、小乐、细乐、女乐等音乐体裁,以及许多传承下来的曲目、乐器、工尺谱等音乐文献、器材中,均有着中国明、清时期的烙印。让我们再把目光转向日本,现存于日本奈良正仓院内大量盛唐以前的文物,是古代日本接受中国音乐文化的一个重要佐证。其中的乐器以及一些乐谱、京都阳明文库所存的五弦琵琶谱、雅乐曲目等,充分显示出盛唐文化对日本的巨大影响。中国的古代音乐对东亚的影响力由此可见一斑。

奈良、平安时期的日本与隋唐时期的中国相比,在文化土壤、民族性等方面均有着较大的差异,社会发展的程度也不尽相同,因此当时的日本不可能完整、全面地接受中国文化。本书的

研究焦点主要集中在音乐文化的层面,即中国的音乐文化在传 人日本的过程中,其文化的接纳层是如何接受,又怎样将其消 化、融入到自我文化中去的。本书试图运用社会学和文化人类 学中使用的"文化触变"这一概念,来解明两种文化在交汇中所 产生的流变现象。文化触变(acculturation)指的是两种文化相互 接触时产生的文化变动。尤指由外界因素所产生的起因,如由 民族间直接的接触所引起的文化撞击。它是由两种或两种以上 的自律文化体系相互间的不断接触而产生的文化流变现象。这 种现象的产生往往与军事、经济的力量以及社会的文明程度有 关。在强势文化与弱势文化的交叉、撞击中,前者容易对后者的 文化体系产生较大的影响。强势文化要素的传入,可能引起既 存文化体系的崩溃甚至解体。但是为了抵御强势文化的传播。 也有可能产生反抗势力及本土文化运动, 而强势文化最终还是 会被接受,并组入一个新的体系中去,产生两种文化的融合或话 应现象。因此该词亦被解释为"文化适应"。本书试图运用此概 念来阐述文化流变中的动态现象。具体将时间设定在隋唐与奈 良、平安朝时期,列举两国间的具体音乐事例,通过对音乐的组 织制度、音乐的体裁、乐器、乐谱等进行全面地分析、考察,来解 明当时两种文化授受者之间的对峙、力量的对比以及接受过程。 即在强势文化的冲击下,文化接纳者是以何种姿态、多大能力, 又在何种程度上接受外来文化的.文化授受者之间在接触过程 中的文化张力等是本书讨论的中心课题。

从文化触变的角度进行音乐比较研究是一种新的尝试,而以此方法来分析日本对中国音乐文化的接纳史,在中国更是前所未有。关于中日间音乐现象的研究,日本学者们走在了我们前面。田边尚雄在《日本音乐讲话》(1919、1926)、《日本音乐史》(1932)中论述了中国音乐的体裁、乐器、乐律等传到日本并积淀成日本传统音乐的事实,但书中并未触及奈良、平安时期日

本文化的接受层接纳中国文化时所采取的态度、接受中国音乐的理由以及变化的过程等。岸边成雄的《唐代音乐的历史研究》(上、下)(1960、1961)、《古代丝绸之路的音乐》(1982),详细地论述了唐代音乐形成的历史及其变迁,但是书中没有提及中国音乐输入日本以及中国音乐在日本的发展、演变状态,纯粹是对中国音乐(以唐代为中心)以及丝绸之路上的音乐进行研究的专著。吉川英史的《日本音乐的历史》(1965)是以日本音乐史为主线而展开论述的日本音乐史专著,著作中虽然提到了中国音乐日本化的问题,但是并没有详细论述中国音乐的什么部分、怎样被日本接受、变迁、日本化等细节。狄美津夫的《日本古代音乐史》(1977)、《平安朝的音乐制度史》(1994)则以平安朝为中心,对音乐的体裁、组织制度及乐人的构成、状态等进行了详细阐述,但是书中没有留下任何有关中国音乐如何传入日本以及如何在日本发展、变衍的笔墨。

在中国,关于中日两国音乐文化交流史的研究才刚刚起步,还处于对史料的解释和现象的罗列、介绍阶段(冯文慈 1998)。张前的《中日音乐交流史》(1999)是一部以中日音乐文化交流史为轴心,分唐代、明清和近代三个板块展开讨论的专著。其中"唐代篇"涉及了中国音乐的体裁、乐器、乐谱传入日本的事实及其现存的状况,在这一研究领域迈出了可喜的一步。但是《中日音乐文的状况,在这一研究领域迈出了可喜的一步。但是《中日音乐文化交流史》的视线主要集中于历史纵线上的交流,对中日音乐文化交流的高潮期——中国的隋唐与日本的奈良、平安时期在音乐文化组织机构、乐人状态等层面的差异,对一些乐器、音乐的体裁样式、乐谱等原始形态的研究还没有完全涉及。拙著试图在前人研究成果的基础上,透过中日两国隋唐时期的音乐文化交流,进一步探讨中国音乐传入日本后发生的变化及其变化的动因,并阐述当时日本的文化受容层以何种动机、姿态接纳中国音乐文化,并将其纳入、嬗变为自我文化的。此课题的研究在中国音乐学界尚属新的尝

试,期待它能抛砖引玉,使这一领域的研究出现新的起色。

#### 二、研究的资料及其方法

本研究是建立在音乐史学的立场上展开的,因此资料的选择 和使用尤为关键,它直接影响到研究结果的正确性与权威性。目 本的奈良、平安朝是直接、大规模地接受隋唐文化的最盛期,因此 记录两国七八世纪的历史文献成了本研究的主要史料。但这一时 期的史料非常之少,尤其是涉及音乐文化方面的资料更是难以寻 觅。笔者必须在有限的史料中搜寻出与音乐有关的章节,再从这 些童节中摘录出与音乐制度、体裁、乐器、乐谱等有关的记载。中 国方面的史料.以唐代为轴心可供参考的有:《隋书》、《通典》、《旧 唐书》、《新唐书》等官撰书中的"乐志"、"礼乐志"部分,此外《全 唐诗》以及记录这一时期俗乐的《教坊记》、《羯鼓录》、《乐府杂 录》、《唐会要》、法典《唐六典》等书籍也是这一时期的重要史料。 以上的史料大致成书于7世纪至10世纪间,记录的史实应为9世 纪前。这也是唐文化直接对日本产生影响的时期。另外,上述的 具体音乐事例大多并非出现于8世纪前后,其中很大一部分远远 早于这一时期便已经成型,因此五六世纪的南北朝时期,或更早的 春秋战国时期诸子百家的文献均为本研究的考察对象。

日本方面,就时间而言,记录宫廷音乐的文献《六国史》是本研究的重要史料。特别是从《续日本纪》至《三代实录》所记载的两百年间(697~887)相关的音乐记事,是对日本接纳中国音乐文化受容状态进行立论及比较研究的主要依据。有关宫廷仪式活动的内容,主要参考了平安时期编纂的《内里式》以及10世纪初成书的《延喜式》等史书。此外,由于9世纪前还没有出现日记之类的一级史料,文学作品的汉诗显然具有准一级史料的价值。11至12世纪的日记,如《御堂关白记》、《小右记》、《权记》、《九历》以及日本最早的小说《源氏物语》等也是本研究的重要依据。其次,平

安中后期的仪式书《西宫记》、《年中行事绘卷》、《和海抄》等记载了宫廷仪式活动的过程等,都是本研究的重要参考资料。

除文献资料外,绘画、浮雕、出土文物以及古谱,凡是与本研究 课题相关的资料,均被列入考察的对象。

本书在史料选择过程中,强调原始性、真实性,力求真实地呈现中国古代音乐的原型,客观地阐述奈良、平安朝的日本对中国音乐文化的受纳状况和变衍的程度。

日本与中国文化交流的历史十分悠久,至少可以追溯到倭国 王帅升向东汉王朝朝贡,因此这种文化交流距今已有近2000年的 历史了。而这种交流经过了魏晋、南北朝,到了隋唐达到了一个繁 盛期。随着日本遺隋使和遺唐史的派遣,奈良、平安时期已形成了 一个有组织的国家性行为来学习中国文化,当时主要以引进佛教 文化为切口,从国家体制、儒教思想、汉学文化以及音乐艺术等方 面广范围、多层次、全方位地输入大陆文化。除了如前所述现存于 日本正仓院的由中国传入日本的大量古乐器外,日本雅乐中大量 的唐传曲目,奈良、平安朝宫廷中所演奏的女乐、踏歌、散乐,京都 阳明文库所藏的唐传《五弦琵琶谱》等,都充分地反映出5世纪至 10 世纪间日本在接纳亚洲大陆文化的过程中,对中国音乐文化的 接纳和吸收占据了重要的地位。中国音乐对其产生的影响不仅仅 是上述所列的那些由中国传入的乐种、乐谱、音乐制度、宫廷文化 等,至今日本所用的传统乐器如尺八、三味线、筝、琵琶、筚篥、横笛 等都是从中国大陆传入的。这些与中国古代音乐有着直接的渊源 关系。但是,当时来自中国大陆的音乐文化是以怎样的形态传入 日本的?这些被称之为外来的文化在多大程度上渗透、纳入到了 日本自身的文化之中? 历经多年后这些音乐文化又演变为怎样的 音乐样式? 这些都是我们今天所关心的课题。

如前所述,中日文化交流的历史十分悠久,但是作为有组织、

国家性行为的交流却主要是在隋唐到来之际展开的。 公元 600 年 在日本圣德太子的倡导下派送了第一批使节到达了隋宫, 这标志 着日本结束了长期以来通过朝鲜半岛作为中介输入中国文化的历 史,进入了一个新的历史阶段,也就是说长期以来日本对中国文化 上抱有的理想在7世纪后进入了一个全面引进、接纳中国文化的 又多层面的以中国为主体的社会制度、生产技术、文化艺术、宗教 思想、哲学理念等一系列优秀文化体制传入日本.由此奠定了日本 古代社会的基石。当时遗隋、遗唐使者主要是学问僧、留学生及一 些官员,他们都是经过严格遴选后作为优秀的学者被派送来中国 的。从公元600年第一次派送遣隋使至894年最后一次派送遣唐 使.近300年间共23次(遺隋使4次,遺唐使19次)。由于当时的 科学水平与航海技术有限,他们历经艰险、冒着生命危险到达长安 渴求知识①。很明显,当时的隋唐与奈良、平安时期的日本存在着 一个相当大的文化落差,故而成就了这种前赴后继、不畏艰险汲取 大陆知识的宏伟壮举。对于这一时期两国间的文化差距,日本学 者池田温先生有如下的一段描述:

从经济方面来看,(中国)在西汉时期就以铜钱来征收人头税了,五铢钱在全国流通。对此日本的流通经济最多在政治都市于八世纪才刚刚开始启用货币。中日间的规模之差毋庸置辨,就社会发展程度的质的方面来看,八世纪的日本只相当于大陆的春秋战国时代。而与唐朝相比的话,大概只是安土桃山(1578~1603——译者注)以后的日本近代社会。即

① 由于客观上的原因,日本使者真正到达长安实际上没有 23 次,如遣唐使的 19 次派遣中只有 13 次是真正到达长安的。参见茂在寅男等:〈遣唐使研究与史料〉,[日]东海大学出版会,1987 年。

便在德川封建社会(17世纪以后——译者注)也难以看出唐代科举制度及官员名人征召所显示的阶层流动性的现象。另外,在印刷出版方面,至德川时期才能与宋朝相匹敌。平民教育的渗透那更是在明清时期的事了。……古代日本为了赶上大陆,缩短一千数百年的差距,主动积极地汲取大陆文明,这是大家一致认知的事实。①

当时中日两国间巨大的文化落差也促使了日本使者不畏艰 险,甚至付出了生命的代价来中国学习。同时,我们看到当两种不 同的文化直接相遇时——这里当然也包含军事、经济及文化各个 层面——优势文化将对劣势文化体系产生巨大的冲击作用,优势 文化的因素在传播和碰撞的过程中对既存文化体系给予沉重的打 击. 甚至被击破或使之解体。往往在劣势文化吸收新文化因素的 同时,一种新的文化体系也在融合的过程中建立。显然,在两种文 化的撞击中文化授受层之间的力量之比具有重要意义。文化的接 纳层以怎样的姿态和动机、采用何种方式与措施以及能力如何都 是决定新文化形成的关键因素。古代中国对东亚的日本、朝鲜和 越南在文化的多领域产生过不同程度的影响,形成了东亚汉字文 化圈。但上述东亚三国因历史时期、地域以及本民族所具有的文 化内质、文化形态的不同.对来自中国大陆的文化有着不同的取舍 方式。本研究试图以日本为对象,以实证的方法对主要由中国隋 唐时期传人日本的音乐文化,从音乐的制度、乐种、乐器、乐谱等多 角度、全方位地寻本溯源、追踪考察。 对当时, 尤其是唐代丰富多 彩的音乐文化输入日本后,日本的文化接纳层是如何将它吸收到 自我文化中去的?对外来文化的接受是以怎样的动机和姿态出现

① 池田温编 赵维平译:《唐代与日本的古代考》,[日]吉川弘文馆,1992年,第8页。

的?是囫囵吞枣地全盘纳入还是有选择地摄取?在中日两国文化的碰击、触变后又形成了什么样的音乐样态?这种变化了的新文化样式在整个时代的背景中呈示出文化授受者之间怎样的一种力度关系等,这些都是中日两国迄今为止很少涉及的重要课题。本研究试图通过对音乐本体的考察,客观地对两国同类音乐形态进行比较研究,进而诠释两种文化交流中的文化触变现象。

在进入本课题之前首先让我们看看两国间各自的文化背景。日本的遗隋使、遗唐使是这一时期输入中国文化的主要势力,因此,正确把握隋唐时期的中国所持有的文化形态、它的形成过程以及当时日本的文化环境,是研究中国文化进入日本并与其进行文化融合的重要前提。以下拟从两个部分来进行论述:首先以"隋唐宫廷音乐的形成"为一节,阐述我国从汉以来形成的隋唐音乐文化的内容、形式、性格等,它们是传入日本的原始依据。其次,从"中国古代音乐文化东传日本的环境"来看当时日本的客观音乐文化环境、日本接纳层的能力、文化势态以及传入日本的内容等。以此来作为本文的端绪。

## 第二节 隋唐宫廷音乐文化的形成

众所周知,隋唐宫廷音乐文化的形成并不是一个孤立的繁盛时期,它是历经长时期文化积累的综合性、多元化的文化体,其形成可追溯到汉朝。西汉张骞的两次出使西域(公元前 139~前126;公元前119)打开了丝绸之路。它对后来的隋唐文化,尤其对我国盛唐文化的形成和发展起了重要的历史作用。隋唐时期的中国通过丝绸之路吸取了来自印度、波斯和西域等广大地区的"胡文化",隋统一大业后,除了重新修订宫廷雅乐外又建立了从汉以来的胡乐与中国固有的俗乐的典制。开皇初(6世纪下半叶)制定了七部乐(1.国传、2.清商传、3.高丽传、4.天竺传、5.龟兹传、6.

安国伎、7. 文康伎),至大业(605~618)中国伎和文康被改名为西凉与礼毕,同时又新增康国伎和疏勒伎,扩展到了九部乐(1. 清商、2. 西凉、3. 高丽、4. 天竺、5. 龟兹、6. 安国、7. 疏勒、8. 康国、9. 礼毕),构成了宫廷中从未有过的燕乐盛会。从九部伎的成分来看,其内容可以列述如下:

西域五伎:天竺伎、安国伎、龟兹伎、康国伎和疏勒伎。

东夷一伎:高丽伎

俗乐二伎:清商伎、礼毕伎

胡俗交融之乐一伎:西凉伎

这里展示出鲜明的胡、俗乐各自独立的形态构架,这种以胡、 俗乐为主体的音乐性格与中国音乐史上固有的、并得到重整后的 宫廷雅乐形成对峙状态,构成宫廷文化中势均力敌的雅、俗、胡三 乐鼎立的现象。但是隋朝只经历了短暂的38年历史,这种宫廷文 化的展开主要出现在唐朝。雅乐的登歌首次出现了大规模的"十 二和"雅乐(豫和、顺和、永和、肃和、雍和、寿和、太和、舒和、昭和。 休和、正和、承和), 合四十八曲, 八十四调。至开元中玄宗又新增 雅乐"三和"(被和、丰和、宣和),构成了中国历史上最大规模的雅 乐①。并成为后来五代及宋、元、明、清历代仿效的楷模。唐代的 雅乐重新发展了周朝以歌颂先帝为主的六代之乐,打破了春秋战 国以来由于战争频发而造成的政局不稳、宫廷音乐得不到重建的 状况。隋后,唐代雅乐的急剧发展出现了一个新的制高点。虽然 唐代的雅乐重唤和发展了周代的雅乐,为一千多年来的雅乐注入 了新的生命,并成为唐代文化的一大胜景,但实际上从唐代宫廷乐 的整体来看,这种仪式乐并没有构成社会的主流文化。如前所说, 隋及唐初成鼎立状的雅、俗、胡三乐。其中胡、俗两乐的力量汉以后 逐渐居上,尤其是胡乐以其多彩、特殊的音乐风格占据了隋唐宫廷

① "十二和"雅乐及开元中的"十五和"雅乐参见《通典·乐二》"大唐"条目。

燕乐的主流。这种多元化的宫廷燕乐也是后来日本遣唐使所接受中国音乐的主要部分,并由此形成了日本的雅乐,中国真正的雅乐并没有传到日本①。那么,唐代宫廷乐是怎样形成的?胡乐、雅乐和俗乐间的关系如何,汉代以来它们间又是怎样变异的?这些疑问逐渐进入本研究的视野之中。下面先让我们立足于唐代,看一下宫廷乐的形成及其来源。它对日本奈良、平安朝宫廷乐的形成起着决定性的历史作用。

#### 一、汉至隋唐宫廷乐的形成

如前所述,隋唐宫廷乐的形成并非成之于一旦,可追溯到西汉张骞的西征,丝绸之路的开启首先将印度文化引入我国疆内。佛教约于公元1世纪前后翻过天山屏障开始进入我国新疆地区,同时也带来了波斯及西域大部分地区的音乐文化。它们后来随着河西走廊逐步东渐,成为隋唐宫廷乐的重要组成部分。因此这里先让我们的视角朝前推移,从汉朝开始考察我国宫廷文化的形成与演变过程。

秦汉时期在中国的宫廷乐中主要可分为雅乐和俗乐。雅乐是从周朝传承下来的,主要用于祭祀祖先的庙祀乐、祭祀天地山川之神的郊祀乐以及礼仪宴飨时的宴飨乐。雅乐的演奏形式为堂上奏登歌(以歌为主加以少量的琴瑟乐器)、堂下奏乐悬(以编钟、编磬为主体的悬架乐器)除了这两种奏乐形式外,还另有文武八佾之舞。"八佾"为一种形式,8 行 8 列 64 人的并行舞蹈。其中分文舞和武舞两种。文舞左手拿翟(一种雉鸡的尾羽)、右手拿篱(一种单管的三孔竖笛);武舞左手拿干(矛),右手拿戚(盾)。

雅乐中登歌的歌词因朝代的更迭而相异。在历史的记载中早期周朝的六代之乐(黄帝的《云门大卷》、尧的《咸池》、舜的《大韶》、禹的《大夏》、商汤的《大濩》及周初的《大武》)到了汉朝只剩

① 详见第二章《音乐的体裁》第三节"雅乐"。

下舜的《大韶》和周初的《大武》,在西汉孙叔通等人力图恢复周朝雅乐的同时又新增了《嘉至乐》、《永至乐》、《登歌乐》、《休成乐》、《永安乐》等登歌内容。这样便打破了雅乐歌辞承袭旧乐的传统,开了历代皇帝新作登歌的先河。新登歌一般是颂扬皇帝的伟绩,维护新政府的权力,在形式上粉饰和缓和权力的冲突,用在新国家的成立、新天子的即位等仪式中。登歌的歌词虽然因时代不同而改变,但其宗旨主要还是基于守古的礼乐思想,力求沿袭旧乐风格①。堂下奏乐中的悬架之乐有着明确的等级制度。在中国的礼仪著作《周礼春官·宗伯》(下)的"小胥"条目中记载:

"正乐悬之位,王官悬,诸侯轩悬,卿大夫判悬,士特悬……。"

显然"乐悬"是因身份、等级(天子:王宫悬——四面之架;诸侯:轩悬——三面之架;卿大夫:判悬——二面之架;士:特悬——一面之架)的不同有着鲜明的区别,形成了制度化。这里的乐是为礼而存在的一种形态。宫廷中所使用的雅乐器基本上承袭周朝以来的体制,只是规模上由小型向着大型化发展。同样,八佾之舞也是用于礼乐的一种形式。在《左传》卷2,《鲁隐公五年》中载:

"天子用八,诸侯用六,大夫四,士二"。

这是与"乐悬"的轩架乐相对应的一种礼乐形式。它是一种舞蹈形式,一佾为8人,八佾为64人。这种等级分明的礼仪乐舞形式,用于天子为最高级别——八佾;诸侯次之,为六佾,48人;卿

① 历朝的登歌尤其是郊庙登歌词可见《二十五史·乐志》、《二十五史·礼乐志》。

大夫为四佾,32人;士为二佾,16人。

汉代与上述仪式性的雅乐相对立的是一种宫廷宴飨乐,它来自地方民谣和各类俗乐。如吸取楚辞的因素与江南一带的民间俗乐所形成的相和歌、北方的鼓吹乐(其中含军乐及卤簿乐)及以歌唱为主的短箫铙歌均属宫廷俗乐。这里值得注意的是,西汉张骞的西征打开了一条丝绸之路,他的西征从西域带来了胡曲《摩诃兜勒》,汉乐官李延年将其作新声二十八解,即二十八段音乐①,成了记载中最初的西域输入之乐。汉民族与北方骑马民族的交流迎来了两股文化势力,其一是以中国西北部的北狄乐为主的胡乐,乐器中主要为胡笳、胡角。它们对后来的中国音乐影响并不是很大。其二是来自于远方的以波斯(伊朗)、印度为主的西域乐,经犍陀罗进入我国新疆地区,乐器以琵琶和箜篌为主,对后来的中国宫廷乐产生了巨大的影响。这一时期后者胡乐的传入只是刚刚开始,他们使用的乐器至两晋逐渐成为中国的主要俗乐器,并发挥了重要的历史作用。

三国、两晋时期直接继承了汉的宫廷乐,除了雅乐的形式得到进一步的整理外,还产生了清商乐。另外,琴乐的发展是这一时期我国古代音乐中的一大高潮,琴的历史十分悠久,可以追溯到遥远的传说时期,春秋及先秦时期的琴已经在知识分子阶层得到了展开。人汉以来琴逐渐确立了七弦的形制,演奏上已经出现了诸如攫、援、摽、拂等较为复杂的技巧②。继而在士的阶层中得到了进一步的渗透,出现了司马相如、刘向、桓谭、蔡邕、蔡琰;魏晋时期又出现了嵇康、阮籍等琴家名手。三国魏晋时期基本完成了七弦十三徽的形制,这一时期的《广陵散》是一部由两个基本主题展开的器乐大曲,音乐的形式逐渐趋于完整并走向复杂化。至6世纪梁

① 《晋书・乐志》: 张博望人西域, 传其法于西京。惟得摩诃兜勒一曲。李延年因 胡曲更造新声二十八解。乘輿以为武乐。……

② 参见刘安:《淮南鸿烈・修务训》。

朝丘明所传的琴谱《碣石调·幽兰》是我国出现最早的文字谱,其中在徽位上大量泛音的运用标志着纯律已经走向一个成熟的阶段。这里除了中国固有的乐器外,值得注目的是汉朝以来与西域的交往中琵琶和箜篌两件乐器的出现。由波斯经犍陀罗进入我国西域地区的梨形四弦曲项琵琶(Barbat),其主要的足迹停留在我国新疆地区的天山南麓,尤其是于阗(今和田地区)。另外,至少在3世纪中叶印度佛教文化已经越过天山屏障进入我国,特别是对天山北麓以龟兹(现库车)为中心的地区产生影响。在波斯、印度胡乐进入我国之际,吕光、沮渠蒙逊便占据了河西的凉州,后来就成为西域的龟兹伎,而这一地区的音乐与清商乐相融合,形成了胡、汉乐器的交融,如弦鼗与四弦琵琶的融合构成了秦汉子、秦琵琶等,它们成了后来的西凉伎①。

5世纪以来的南北朝是我国历史上胡乐大规模地由西域向中原东渐的一个重要时期,也是西域音乐最为繁盛的一个阶段。这里主要指从5世纪至7世纪由波斯经犍陀罗及我国新疆南部的于阗地区所留下的痕迹。然而,这一时期影响最为深刻的是由印度传来的音乐,它们更多地吸收了笈多王朝成熟的佛教文化,大规模地向西域挺进。它们主要囤积在天山北麓的龟兹。这股文化势力进入中国后又吸收了犍陀罗及波斯文化,将其浑然一体构成这一地区最具影响力的吐火罗文化。

毫无疑问,在西域音乐的主流吐火罗文化中,全盛时期的印度佛教音乐是其中枢。前述由波斯传入西域的四弦琵琶以及起源于古代亚述(Assyria)经苏珊朝(Sassan)的波斯和犍陀罗传入中国的箜篌<sup>②</sup>,印度系的弓形箜篌(中国的文献中称凤首箜篌)以及五弦直项琵琶也随着东渐的主流传入中原。在西域音乐中,龟兹乐是

① 详见第三章《乐器》中的"琵琶"。

② 参见岸边成雄:《箜篌的渊源》,载《唐代的乐器》,[日]音乐之友社,1968。

#### 最具领先地位的一国之乐。《大唐西域记》卷1载:

屈支国,管弦伎特善诸国。

这里的"屈支"指的就是龟兹,也就是说在众多的西域乐中龟兹乐鹤立鸡群,独领风骚。与龟兹乐有直接关系的还有疏勒(今喀什地区)乐,从地理位置来看,它是西方进人我国新疆地区的前沿重镇,其音乐风格同样基于鲜明的印度乐风采①。与印度乐直接有关系的应该是天竺乐了。天竺是印度的古称。汉朝时还被称作"身毒",都是古伊朗语 hinduka 或 hindukh 的音译。在玄奘的《大唐西域记》"印度总述"中载:

详夫天竺之称,异议纠纷,旧云身毒,或曰贤豆。今从正音,宜云印度。

就上述的史料判断,印度一名的称谓始于唐朝。而天竺伎是在晋代的张重华占据了凉州后才被正式命名的。《隋书・音乐下》的"天竺伎"条目曰:

天竺者,起自张重华据有凉州,重四译来贡男伎,天竺即其乐焉。

关于天竺伎的乐器在该条中列述如下:

① 据《通典·乐六》的西戎五国中"疏勒乐"条称,其乐器用:"竖箜篌、琵琶、五弦琵琶、横笛、箫、筚篥、答蜡鼓、腰鼓、羯鼓、鸡娄鼓"。这些乐器主要部分都是从印度传来的,与龟兹乐的乐器相比只存在毛员鼓与贝的出人。

凤首箜篌、琵琶、五弦、笛、铜鼓、毛员鼓、都云鼓、铜拨、贝 等九种,为一部。

到了唐代弃用都云鼓,而增加了羯鼓、筚篥和横笛等,为典型的印度色彩乐器 ①。

除了上述诸乐伎外,位于帕米尔高原以西地区的西戎诸国同样也受到印度佛教的影响,但夹杂着本地的文化因素。其中中东地区传来的康国乐和安国乐是两支重要的乐伎。康国,在现今的乌兹别克共和国撒马尔罕一带。该乐伎起自六世纪北周武帝(561~578年在位)聘北狄为皇后时获得的西戎之乐②。安国,为现今乌兹别克共和国布哈拉一带,乐器中有五弦、箜篌、筚篥、铜钹等十数种,具有浓郁的印度色彩。除此以外,从北魏至隋前突厥、悦般等地的乐伎相继进入中原,但是它们对中国的宫廷乐并不具有很强的影响力。

南北朝以来除上述来自西域系统的乐伎外,还有东夷、南蛮和 北狄等各路音乐文化向着中原挺进。东夷的朝鲜半岛三国乐,百 济、高丽、新罗,还有日本的倭国乐。南蛮有柬埔寨的扶南、越南中 部的林邑等。北狄乐中有鲜卑、吐谷浑等。各地的音乐都带着各 自鲜明的文化特征。西域乐伎主要受印度和波斯的影响,南蛮乐 可以看作是印度乐的衍生,朝鲜三国乐受中国古代音乐影响深刻, 而北狄乐,汉魏以来以骑马乐为主,代表性的乐器为胡笳、胡角。 综上所述,在四夷乐中影响最为突出的应数西域乐伎。

汉魏以来以西域乐为中心的胡乐的东渐对中国固有的传统音乐形成极大的冲击。南北朝以来兵家各起、战争频发,宫廷王朝屡屡更迭。汉朝以来百戏的来朝,乐府民歌、相和歌以及大量民间歌

① 参见《隋书·音乐志》(下),"康国乐"条。

② 参见上注①。

舞的崛起等大大地冲击了宫廷雅乐,这股势力已经远远超出春秋以来"郑卫之音"的力量。雅乐从晋末之后几乎濒临灭绝。而胡俗乐的卷起已形成了压倒性的优势,尤其是胡乐受到宫廷的宠爱逐渐成为宫廷音乐中的主要角色。

隋统一了大业,结束了长时期以来纷争动乱的政治格局,文帝为了一统天下、威示全民,建国后形成了一个高度的中央集权,并迅速恢复雅乐建设。由郑译、牛弘等制定音律,新建登歌、乐悬及文武二舞等乐。开皇的雅乐出现了黄钟一宫调的新局面,但胡乐的大量流入成了一股不可抗争的势力。炀帝即位后胡乐又得到了进一步的宠用,西域乐的来朝、胡乐人白明达创作的大量胡乐曲为宫廷重用,苏祗婆五旦七调在宫中的采用等,使胡风新曲一度盛行于宫中。文帝开皇初期制定了七部伎,至炀帝的大业中又增康国伎和疏勒伎,构成了宫廷从未有过的燕乐盛况。隋宫燕乐九部伎的形成使得南北朝以来由于胡乐流入而一度陷入混乱的状况得到了整顿和梳理。各伎中的乐器、乐曲、舞曲、乐工人数、舞乐人数、服装等都得到了明确的规定。七部伎、九部伎的确立在宫廷中开始鲜明地划分了雅、俗、胡的关系,形成了三乐鼎立的文化构架。

隋朝是中国历史上比较重要的时期,隋统一大业后将产生于民间的乐舞引进宫廷,成为宫廷音乐中的一大品种——俗乐。对体现国家集权、显示宫室、国家权威的雅乐予以重新恢复和修正,实际上成了显示皇室权力的象征。而更为重要的是对由汉以来不断涌入中原的胡乐进行了梳理和规整,使其成为极其重要的宫廷燕乐(胡乐为中心)。隋朝以来宫中较为明显地显现了三乐的基本形态,形成了各自为政的鼎立局面。但隋朝的历史短暂,30多年的执政历史无法使其得到更为广泛地展开。如果将隋唐作为一个整体来看的话,那么隋代的宫廷音乐文化犹似唐代的一个开端,或是拉开了一个序幕,无论是在形式或规模上,真正的展开和发展均在唐朝。首先,唐朝继承了由隋宫廷沿留下来的雅、俗、胡三乐鼎足的格局,并

对其作进一步的展开。不仅如此,这一时期由汉以来主要从西域传来的百戏(散乐)得到了极度的发展,宫廷宴飨雅乐也出现了新的内容,同时军乐的规模得到了新的开拓,宫廷音乐出现了极为丰富多彩的体裁样式。初唐宫廷音乐文化呈现出繁盛的多元化景象。从音乐体裁来看有如下的一些发展:

1. 雅乐。初唐高祖因受禅及军务繁忙而承隋制,武德九年 (626)始命史部郎中祖孝孙修订雅乐,孝孙考以古音、斟酌南北朝雅乐,承隋代十二律、八十四调理论始创"十二和"登歌雅乐①。这是中国历史上首次出现的大规模的"十二和"雅乐(豫和、顺和、永和、肃和、太和、舒和、休和、政和、承和、昭和、雍和、寿和)合四十八曲,八十四调。这十二和雅乐有着明确、具体的用法。《旧唐书》卷 28,音乐一载:

祭天神奏<u>豫和</u>之乐,地祗奏<u>顺和</u>,宗庙奏<u>永和</u>。天地、宗庙登歌具奏<u>萧和</u>。皇帝临轩,奏<u>太和</u>。王官出入,奏<u>舒和</u>。皇帝食举及饮酒,奏<u>休和</u>。皇帝受朝,奏<u>政和</u>。皇帝太子轩悬出入,奏<u>承和</u>。元日、冬至皇帝礼会登歌,奏昭和。郊庙俎入,奏<u>雍和</u>。皇帝祭享酌酒、读祝文及饮福、受胙,奏寿和。

有关"十二和"雅乐的产生,主要是祖孝孙等参照《礼记》中述:"大乐与天地同和"的精神所致。唐初的"十二和"雅乐至盛唐又一次地得到扩展,开元的玄宗朝又新增"三和"雅乐(祴和、丰

① 《旧唐书》卷28,音乐一:"高祖受禅,擢祖孝孙为史部郎中,转太常少卿,新见亲委。孝孙由是奏请作乐,时军国多务,未遭改创,乐府尚用隋氏旧文。武德九年,始命孝孙修订雅乐。……孝孙又奏:……斟酌南北,考以古音,作为大唐雅乐。以十二律各顺其月,旋相为官。按《礼记》云:'大乐与天地同和',故制十二和之乐,和三十一曲,八十四调。……"

和、宣和),达到了中国历史上规模最大的雅乐高峰。

- 2. 俗乐。初唐胡、俗两乐呈鼎立之势,中唐走向融合。我们 先来看俗乐,唐初宫廷俗乐袭用隋制,九部传中只存清乐一传。最 初为清商三乐,谓汉朝旧乐。南北朝时始记于册。但陈、梁至隋, 因战争频发所存甚少, 唐则天武后时犹存 63 曲。其中歌词之曲仅 有《白雪》、《巴输》、《玉树后庭花》、《泛龙舟》等 32 曲①。清乐是 我国固有的俗乐, 汉魏以来在两股势力的冲击下显得微弱不堪。 原因大致有两点:其一.以西域音乐为主的胡乐大肆来朝,成为一 股不敌的势力;其二,由于清乐是以艺术性及娱乐为主的俗乐,性 质上与以仪式化的雅乐为主导的儒家思想不相容。这是它们不受 宫廷欢迎的客观因素。俗乐后来逐步与胡乐、礼仪乐相交融,吸收 它们的因素。隋九部乐被列为一伎,唐十部乐得以续用。太宗贞 观十四年(640)协律郎张文收作《景云河清歌》,成为十部伎的第 一部——燕乐伎。燕乐伎与初唐的三大乐舞,即七德武(秦王破 阵乐)、九功舞(庆善乐)和上元乐齐相并列,为歌颂太宗及高宗文 武功绩的一种燕飨雅乐。燕乐伎吸收了胡、雅的特点②,最终作为 礼仪乐的最初一部被收入十部伎。这里还体现在燕飨礼乐的九部 乐最后一伎——文康伎。文康伎是替代隋初七部伎的礼毕伎,即 九部伎作为全部结束时的最后一乐来演奏的,表示礼仪乐的终止。 相对于此,燕乐则是十部乐的开始之礼仪,也是燕飨雅乐的代表。 后来被置于坐、立二部伎中坐部伎的第一部,可视为"诸乐之首"。
  - 3. 胡乐。这是中国音乐史上由汉魏以来所形成的一股十分

① 参见《通典·乐六》,卷 146,"清乐"条。

② 燕乐伎中使用的乐器,除俗乐器琴,瑟、筑、筝、笙、箫等外,混有五弦、琵琶、箜 篌、箪篥、铜钹等胡乐器,同时还使用了钟、磬各一架的雅乐器,形成了雅、俗、 胡融于一体的乐队形式。

强大的文化势力,也是唐代高峰文化的主力军。关于胡乐流入中原之初,前文已经有所叙述,至此胡乐更为活跃。贞观中,太宗收服高昌,高昌乐被列入十部乐的最后一伎。这样胡乐就在初唐九部乐中西域五伎(天竺伎、安国伎、龟兹伎、康国伎、疏勒伎)的基础上又增加了一伎,成为中唐十部乐中影响最大的一股势力。西域胡乐之所以能在宫廷中形成一股强大的势力,与胡乐人的大量人朝,并得到朝中要人的赏识有着密切的关系。《隋书·音乐志》(下)的"龟兹乐"条中有以下的记载:

至隋有西国龟兹、齐朝龟兹、土龟兹等,凡三部。开皇中, 其器大盛于闾闬。是由曹妙达、王长通、李士衡、郭金乐、安进 贵等,皆妙绝管弦,新声奇变,朝改暮易,持其音技,估炫公王 之间,举时争相慕尚。……令乐正白明达造新声,创万岁月、 藏钩乐、七夕相逢乐、投壶乐、无席同心髻、玉女行觞、神仙留 客、掷砖续命、斗鸡子、斗百草、泛龙舟、还旧宫、长乐花及十二 时等曲,掩抑摧藏,哀音断绝。帝乐之无已。

上述这段文字表明隋宫中胡乐之首的龟兹乐大受欢迎,并为王宫贵人带来了极大的新鲜感。同时众多胡乐人的管弦技法受到宫廷的认可和赞叹。白明达创作的诸多宫廷乐不仅胡风浓郁,且在宫廷中产生了深刻的影响。白明达是经北周、隋、唐三代,深受宫廷器重的乐人。初唐受高宗之命作大曲《春莺啭》,该曲在宫中影响颇大,后被编入软舞之乐,至玄宗朝兴盛不衰。唐代诗人张祜的诗句《春莺啭》写道:"内人已喝春莺啭,花下傞傞软舞来"。这里的内人为内教坊中最高等级的女乐人。她们唱着《春莺啭》之曲,在花前月下跳着旖旎撩人、醉态十足的软舞。《春莺啭》由于在当时非常盛行,从日本来朝的遗唐使也将此曲带回了日本,对日本音乐产生很大的影响,至今在日本的雅乐中仍被作为左方的唐

乐舞使用,舞者为4至6人,壹越调。在10世纪初所辑的日本横笛谱《南宫横笛谱》(贞保亲王编)、10世纪中叶完成的《长秋卿横笛谱》(源博雅编)以及12世纪的琵琶谱《三五要录》(藤原师长撰)等乐谱集中都载有《春莺啭》一曲。该曲由"游声"、"序"、"飒踏"、"入破"、"鸟声"、"急声"等多段结构组成<sup>①</sup>,还鲜明地保持着唐大曲的散序、中序、入破的三段体大曲的结构。

胡乐人的来朝从南北朝以来逐渐形成势力,北魏时期的龟兹琵琶乐人曹婆罗门为世家乐人,其孙子即曹妙达是在北魏、隋、唐三代深得皇室恩宠的乐人。来朝的胡人除上述的龟兹乐人曹氏一族(曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达)祖孙三代外,还有来自安国的乐人(安马驹、安未弱、安叱奴等)、康国乐人(康昆仑、康唐卿、康遒)、米国乐人(米嘉荣、米和郎、米都知等)、疏勒乐人(裴承符、裴兴奴等)龟兹、疏勒、安国、康国及天竺等,大量胡乐人的来朝带来了各方之音,大大地丰富了大唐宫廷的音乐文化,使其具有鲜明的国际化色彩。

唐十部伎的成立及其初演预示着大唐音乐文化进入了一个崭新的阶段,唐朝音乐文化迎来了一个全盛时期。实际上除唐代十部伎以外,还有许多因系统不全、文化性格不鲜明等原因没有被列入伎乐之内的多国来朝之乐。单是在隋、唐音乐志中出现的外来乐便可罗列如下:

东夷:百济、新罗、倭国(日本)

南蛮:林邑(现越南中部)、扶南(柬埔寨)、骠国(缅甸)

这样,从亚洲的版图上来看,当时的中国受到东南西北各方诸国的朝圣,构成了一个大唐帝国的形象,具有鲜明、浓郁的国际化色彩。这一文化势态客观上对外树立了一种多元化的文化大国形象,对内却形成了高度集中的中央集权,十部伎的宫廷燕乐则成了大唐帝国的"朝圣乐"。

① 参见〈三五要录〉卷4中的〈春莺啭〉。

## 二、唐教坊的成立及在宫廷乐中的地位

关于唐宫廷燕乐的概念,在夏野先生的《中国古代音乐史简编》中作了如下的定义 ①:

- (一)大概念,即广义的概念,乃是指统治阶级在宴会中 所使用的音乐而言,其意义与"俗乐"相当。故隋唐九、十部 乐及所有的教坊俗乐都可成为燕乐……。
- (二)小概念,即狭义的燕乐。专指唐贞观时张文收所作《景云河清歌》。
- (三)中概念,即次广义的燕乐。乃是专指一种具有特殊乐调风格的乐曲。……受到少数民族音乐,特别是势力较大的龟兹乐影响,从而表现为一种和传统乐调很不相同的新的风格……。

上述唐代的燕乐被分述为三个层次的概念,其中广义上的燕乐指的是相对于雅乐的所有俗乐,含十部乐及教坊乐的内容。而中概念的燕乐主要指的是由龟兹为主要势力的西域乐传入中原并对中原的宫廷俗乐产生巨大的影响,即宫廷中胡、俗乐的融合之乐。这里比较明确地看到唐代宫廷燕乐的势力范围得到了相当的扩大,胡俗乐的融合具体的表现为乐器的相互交融,前面提到过在十部乐的第一伎燕乐为汉族的俗乐,但该乐伎中使用了许多胡乐器。同样在高丽乐、龟兹乐中使用了俗乐器笙、笛和箫。在安国乐、疏勒乐使用了笛和箫。在康国乐中使用了笛。在高昌乐中使用了箫和笙②。由于胡乐与俗乐在性格上相近,传入宫廷后的胡

① 夏野:《中国古代音乐史简编》,上海音乐出版社,1989年,90页。

② 参见《隋书·音乐志》、《通典·乐典》、《旧唐书·礼乐志》中有关十部乐的记载。

乐与俗乐很快地交叉相融并形成了一股强大的势力。这一部分的 音乐也是日本遣唐使向中国学习的主要对象和内容。那么,为什 么隋及唐初的雅、俗、胡三乐的鼎立状态至中唐胡、俗乐全面走向 融合了呢? 严格意义上来讲,十部伎的演出形式——坐,立二部伎 的出现是吸收了雅乐的"堂上登歌、堂下乐悬",即堂上坐奏、堂下 立奏的演奏形式。也就是说在胡俗乐走向融合的同时,即便是相 距遥远的礼仪雅乐也成了俗乐汲取养料的对象,使这三乐由鼎立 全面走向融合,由此也使燕乐在大唐的宫廷乐中具有无可比拟的 地位和突出的影响力。这里,当我们走进唐朝的宫廷大殿来看一 看就可知,燕乐为何能得到如此发展,并成为唐代宫廷乐的主流文 化。毫无疑问它与培养、教习俗乐人才的教育机构——教坊有着 深刻的关系。初唐武德年间在宫苑的禁中设立了内教坊,由此形 成了我国第一个俗乐机构,它是唐代宫廷燕乐走向成熟、推向繁成 的一个重要的基础。教坊作为一个音乐制度对后来的日本音乐制 度的形成发生了深刻的影响 ①。实际上也是当时两国文化交流的 一个中心内容。

唐代以前宫廷的音乐机构归太常寺管辖,唐太常寺管辖的十二个署中与音乐相关的有太乐署和鼓吹署两署。它们是礼乐机构,(太乐署)专管雅乐、宫内礼仪;(鼓吹署)则负责皇帝出迎、卤簿乐、仪仗乐。真正的宫廷俗乐机构初建于唐朝,即唐的教坊。唐教坊的形成最初应追溯到隋代。隋炀帝大业三年(607)在洛阳设置了十二坊以安置各郡进献的乐工、歌妓,以供宫廷宴飨之用,这被视为后来唐教坊的最早胚芽。初唐,高宗建国不久便在首都长安都的宫廷禁中设置了内教坊,继承了隋以来"坊"的乐工制度。内教坊是内教的"坊",内教即"女教"。也就是说唐的内教坊中主

① 详见第一章《音乐的制度》中的"内教坊"。

要的乐工是女乐人。唐人崔令钦的《教坊记》中详细地记述了教坊中乐人的制度,将玄宗朝的教坊乐人划分为四个等级。她们是:

- 1. 内人、前头人。因常在皇帝面前演出,谓之"前头人"。同时又作为自己人看待,故又谓之"内人"。她们容貌出众,学艺快速,身居宜春苑,得宠者谓之"十家",给第宅、赐无异、四季给米,在内教坊中获一等待遇。
- 2. 宫人。歌舞中的主要角色。但容貌、学艺能力均逊色于内 人。她们身居云韶寺,与内人的待遇有较明显的区别。
- 3. 搊弹家。来自平民,以容貌优异者选人,专门教习、演出琵琶、箜篌、筝等弹拨乐器。因直接用手指弹奏,故有"搊弹家"之称。
- 4. 杂妇女。为女乐人中最次等。她们原来并不是专职乐人,当 内人接受赐食时,楼下两院的杂妇女便充当内人的角色,上台歌唱<sup>①</sup>。

上述女乐人是构成唐代内教坊的主要角色。她们等级分明, 待遇不一,各自分担起不同的角色,出现在宫廷的各种娱乐场面。 五代南唐顾闳中所作的《韩熙载夜宴图》中的女乐部分显示出唐 代女乐人在宫中的活跃景象(见图1)。

上图中五个女乐妓三人吹筚篥、两人吹横笛,中间坐着一个男 乐人打着拍子似乎控制着音乐的节奏。图的右侧还应该有一贵族 敞禁欣赏着女乐。一幅悠闲、恬静的宫中愉悦情景。

图 2 是一幅《宫乐图》为同时代人周文矩所作。这是一幅宫中内教坊女乐人的见习、排练的情景。十分形象生动。女乐人们围着桌子操着各种乐器②。内教坊中除女乐外,还有汉代以来对

① 崔令钦《教坊记》载:凡楼下两院进杂妇女,上必召内人姊妹人内赐食,因谓之曰:"今日娘子不须唱歌,且绕姊妹并两院妇女。"于是内妓与两院歌人更代上舞台唱歌。

② 图1、2、3 引自中国艺术研究院音乐研究所编《中国音乐史图鉴》,中国艺术研究院音乐研究所,人民音乐出版社,1988年。



图1 《韩熙载夜宴图》中的女乐部分



图 2 唐女伎宫乐图

中国音乐产生巨大影响的百戏。这种以俳优、杂技为中心的走钢丝、滚丁板、吞刀吐火、鱼龙蔓延之伎从南北朝以来逐渐向着中原挺进并占据了宫廷的一席之地。隋唐以来便形成了宫廷乐中的一股重要势力。内教坊中出现的爬杆家、跟斗家便是百戏、散乐的成分。图 3 是敦煌莫高窟第 156 窟北侧的一幅出行图,题名为《宋国河北郡太夫人宋氏出行图》。该图描绘了盛唐 8 世纪中叶,河北



图 3 宋国河北郡太夫人宋氏出行图

郡夫人宋氏出行时的热闹场面。车架前,一力士头顶高杆,杆上横木左右爬杆者表演着惊险的动作,同时四名女乐舞人在拍板、腰鼓、鸡娄鼓、笙、横笛、琵琶等乐队的伴奏下,身着花衣、舞动长袖,婆裟起舞,缭绕迷人。通过上述的乐舞图,中唐时期百戏、散乐、女乐的乐舞表演一览无遗。此外,我们还看到了很多胡乐的因素,如女乐人们演奏的筚篥、横笛、鸡娄鼓、琵琶、腰鼓等都是汉以来经南北朝大量地由西域来朝的胡乐人引入宫廷之器。另外教坊中除胡乐、百戏杂技之乐外,大量的歌舞大曲是其主要内容。《教坊记》中记录有唐代乐曲325首。其中包括唐代俗乐的杂曲、诗体辞曲以及大曲的曲名等。唐大曲是集歌、舞、乐于一体的歌舞样式,《教坊记》中记录的大曲有《霓裳羽衣舞》、《玉树后庭花》、《绿腰》、《泛龙舟》、《甘州》、《伊州》等近50首。唐大曲的样式最早

可追溯到魏晋时期,相和歌的形式是其雏形。唐大曲的结构为"散序"(无拍、无歌)、"中序"(入拍,以歌为主)和"破"(歌舞并作,以舞为主),其表演样式已经达到三段体的成熟、高级阶段。内容上主要综合了胡乐、俗乐的成份,构成了唐代燕乐的重要文化项目。

中唐玄宗朝的教坊及梨园的成立象征着唐代宫廷音乐文化达到了最高潮。这里除上述所指的胡、俗乐的势力外,太宗收复了高昌,宫廷中出现了多元化的十部伎内容,其乐制上明确地构成坐、立二部伎的演出形式、成立了太常四部乐。教坊、梨园的出现并走向成熟,不仅体现了这一时期文化的综合性、多元化,其音乐机构的完整性及成熟度都是令人瞩目的。这里还必须提到的是以宫廷胡、俗乐合流为契机,天宝开元年间出现了胡部新声与道调法曲融合的现象①,这一新的融合是继坐、立二部伎后发展起来的重要音乐样式,即由玄宗所命名的法曲,并归属于太常四部乐中的法曲部。法曲常指玄宗亲自在梨园中指挥、教习的一种道教音乐。其内容主要有以下几个部分组成:

- 1)汉以来清商三调的遗声,其中主要有:大白纻、十二时、堂堂、泛龙舟等。
- 2) 由玄宗作曲、教习的法曲作品,主要的曲目有:紫极、九 真、承天、景云、顺天等。这一部分是唐代法曲的主体。其中《霓 裳羽衣舞》、《赤白桃李花》为著名之曲。
- 3) 坐、立二部伎中,立部伎的《破阵乐》、《庆善乐》等也被收入其中。

法曲的教习、演出主要在梨园中进行。梨园中的乐工、女妓都

① 〈新唐书·礼乐志〉(十二)中出现了一条重要的文献记载:"开元二十四年,升 胡部于堂上。而天宝乐曲,皆以边地名,若凉州、伊州、甘州之类。后又诏道调、法曲与胡部新声合作。明年,安禄山反,凉州、伊州、甘州皆陷吐蕃。"中华 书局 1975 年点校本,第 476~477 页。

是从教坊和太常寺中精选出来的出类拔萃者,其中的乐曲也是经过类比,遴选出的优秀之作。因此称中唐的法曲为宫廷中的精华之作也不为之言过。

胡乐、俗乐、散乐百戏、雅乐、军乐等大量的音乐种类的出现,带来了新的景象。音乐形式上也出现了成熟的唐大曲样式。在音乐的体制上,打破了宫廷中礼仪乐制度——太常寺(太乐署、鼓吹署)独霸天下的格局,出现了新的构图。俗乐机构教坊的出现使宫廷乐体制迈出了十分重要的一步。这个以教习、演出为主体的音乐机构的出现不仅适应时代要求,而且作为一个独立的俗乐机构也具有十分深刻的历史意义。它与俗乐的关系相辅相成,对宫廷燕乐的发展起了积极的促进作用。随着教坊的出现又展衍出以乐工子弟和女乐人为主体专习法曲的梨园制度。这是因音乐体裁而分离出来的专门的音乐机构,是唐代特有的现象。教坊中因乐人的等级区别又分为云韶寺和宜春园。宫廷音乐机构的细分化和严密性显示出其成熟的一面。

我国南北朝以来胡乐大量东渐,至隋炀帝统一了大业,首次对宫廷燕乐进行了规范和系统地分类。隋初的七部伎、大业中的九部伎至中唐十部伎的形成,逐渐使大唐的宫廷乐由雅、俗、胡乐的鼎力势态走向融合。内容上除来自西域的胡乐外,东亚的朝鲜高丽乐(当然还包含着百济和新罗乐),还有未被列入部伎乐的日本倭国乐、东南亚半岛的林邑乐(现越南中部)、扶南乐(现老挝一带)、骠国乐(缅甸),以及来自南亚的天竺乐等,构成了一幅以长安为中心四方乐人向着宫廷朝圣的景象。然而当我们打开十部伎的内容来看的话,不难发现其中只有二部伎的内容是来自中国自身的俗乐(燕乐、清商乐),其余的八部乐都是外来之乐。这显然反映出唐代文化的自信性、宽容度和包容力,同时其鲜明、浓郁的国际化与多元化色彩是这一时代的一大特征。

# 第三节 日本对中国音乐接纳的文化环境

#### 一、日本与亚洲大陆的文化交涉

以上论述了中国隋唐宫廷音乐文化的形成过程,及其文化性格。这种国际化色彩浓郁的盛唐宫廷燕乐极大地吸引了周边多方来者。其中东亚的日本是最积极地接受中国文化的成员之一。中国的文化随着遣隋使、遗唐使的到来源源不断地流入了日本,奠定了日本早期文化的基础,形成了日本的传统音乐文化。

日本接受中国文化最早可追溯到汉代,但因地理位置的关系, 长期以来都是通过朝鲜来接受中国文化的,至隋,即公元600年起 首次建立遣隋使制度后,才开始直接接纳中国文化。入唐又承隋 制不仅增加了派遣的频率目扩大了派遣规模。他们以传授佛教为 主要目的,将以中国为主体的经济、文化、宗教、艺术等多领域、全 方位的形态、制度等带到了日本,为日本早期的社会形态的确立打 下了重要的基础。目前珍藏在日本奈良正仓院内的文物主要是来 自我国隋唐时期传入日本的历史珍品,它们是有力的见证。其中 有关音乐方面,完整的乐器有 18 种,75 件。这些乐器由印度、波 斯诵过西域传入中国.并发育成熟后借遣唐使之手传到了日本。 目前日本邦乐中使用的乐器都是由这一时期传入并成为日本传统 乐器的。另外,这一时期传入日本的古乐谱,除正仓院外还散见于 其它寺庙和博物馆、研究所等。这里有中国最早的古琴谱《碣石 调・幽兰》(6世纪南朝的乐谱,东京博物馆)、8世纪上半叶最早 的琵琶谱《番假崇》(正仓院中仓,抄写年代747年)、五弦琵琶谱 (京都阳明文库,抄写年代842年)以及10世纪上半叶以后由日 本人根据唐乐风格进行模仿创作的琵琶谱《伏见宫本琵琶谱》亦 称《南宫琵琶谱》(南宫贞保亲王作,921年,宫内厅书陵部复制)、

《三五要录》(藤原师长作,1192年)、筝谱《仁智要录》(藤原师长作,1192年)、笛谱《博雅笛谱》亦称《长秋卿竹谱》或《长竹谱》(博雅源作,966年,日本音乐资料室藏)、笛谱《怀中谱》(大神惟季,1095年,日本音乐资料室藏)、《龙吟抄》或称《龙笛要录谱》(大神基政作,1133年,)等大量的乐谱。这些来自中国的乐器,由于在中国发生了大幅度的变迁,现在已难以寻找其原貌及音容。上述的古乐谱几乎在中国已经绝迹。因此现存于正仓院的乐器以及乐谱是研究中国唐代音乐的重要史料,也是考证唐代音乐东传日本后发生历史变迁的佐证依据。

除乐谱和乐器外,在今天的日本雅乐中仍然保留着大量唐代 燕乐的曲目。崔令钦的《教坊记》中所载的《秦王破阵乐》、《团乱 旋》、《玉树后庭花》、《苏合香》、《春莺啭》、《甘州》、《赤白桃李 花》、《泛龙舟》等已经深入到日本的音乐作品中去了,这些曲目都 具体地出现在上述的《三五要录》、《仁智要录》及《博雅笛谱》等 作品中,至今仍在日本的雅乐中广泛使用。

日本在接受中国音乐文化时还有一个重要的特征体现在音乐的制度上。8世纪初大宝元年的律令制中颁布了日本最早的音乐制度——雅乐寮。雅乐寮的成立呈示出日本迎来了一个多元化、组织化的时代,标志着宫廷音乐开始走向成熟。实际上其制度的形成是直接在唐人的参与下制定的,参照隋唐的律令制,特别是参照唐的贞观、永徽的律令制的基础上建立起来的①。初期的雅乐寮是以头、助、大允、少允、大属、少属为乐官体制,具体的乐人除本国外还有唐以及朝鲜三国的乐人与乐师。后来这一体制成为构成唐左方乐与高丽右方乐的日本雅乐的基础,但一个世纪以后雅乐寮开始走向衰弱。8世纪初因一场自然灾害,为经济所困雅乐寮受到了沉重的打击,另外宫廷中卫府人员开始直接参与宫廷演奏

① 详见第一章《音乐的制度》中的"雅乐寮"。

也大大地削弱了雅乐寮的实际演出频率,最后在功能上被乐所所代替<sup>①</sup>。8世纪中叶日本从中国引进了内教坊制度,无论是内容、形式还是名字都完全模仿唐的内教坊,这个以女乐人为主体的音乐教习演奏机构,从8世纪中叶至10世纪在日本的宫廷中扮演着朝殿乐的角色。内教坊的形成与衰亡伴随着奈良、平安时期日本宫廷文化的盛衰史 <sup>②</sup>。

隋唐时期遣唐使在具体的乐器、乐谱、乐律、音乐制度以及音乐的体裁样式等方面全面、积极地吸纳着中国的音乐文化,对当时日本宫廷产生了极其重要的影响,这股力量一直推动着日本音乐文化的发展,随后又衍生出日本的自我文化,并逐渐积淀成今天的日本传统文化。

中日间大规模、组织化的国家性文化交涉,如前所述是始于公元 600 年第一次遺隋使的派遺,但是规模性、有成效地展开主要还是在几十年后的遺唐使。以上我们提到过隋唐中国大陆文化对日本早期国家的形成具有重大的意义,但是实际上中日间的文化交往并不是这一时期开始的,它们间的文化交流早在东汉时期就已经开始了。而遺唐使的出现是中日间交流史中的一个高峰。以下依据中国史籍,将两国间从文化交涉开始至隋前的交往历史列述如下.

1)公元57年(建武中元二年)东汉的光武帝赐日本倭国朝 贡使者印绶。

《后汉书・东夷传》卷115 云:

"倭在韩东南大海中依山岛为居,……建武中元二年倭

① 详见第一章《音乐的制度》中的"雅乐寮"。

② 详见第一章《音乐的制度》中的"内教坊"。

奴国奉贡朝贺使人自称大夫倭国之极南界也。光武赐以印绶。"

2) 公元 107 年(安帝永初元年),倭国王帅升人贡东汉,献上 奴隶 160 人等。

《后汉书・东夷传》卷115 日:

"安帝永初元年倭国王帅升等献生口百六十人,愿请见桓灵间。"这里的"生口"指的是奴隶。

3)公元238年6月(魏,景初二年)倭国的女王卑弥呼派遣 大夫难升米以及男女奴隶和布匹等去带方郡,目的是奉献给魏的 明帝。带方郡的太守刘夏将难升米带到了魏的首都洛阳。同年 12月明帝诏曰:授亲魏倭王卑弥呼金印紫绶,以及赐物于难升米 等。这段纪事在《魏志·倭人传》卷30中作如下的记载:

"景初二年六月。倭女王遣大夫难升米等诣郡,求诣天于朝献,太守刘夏遣吏将送诣京都。其年十二月,诏沿书报倭王曰:"制诏亲魏倭王卑弥呼:带方守刘夏遣使送汝大夫难升米、次使都市牛利奉汝所献男生口四人,女生口六人,班布二匹、大,以到。汝所在逾远,乃遣使贡献,是汝之忠孝,我甚哀汝。今以汝为亲魏倭王,假金印紫绶,装封付带方太守假投为劳,以政为孝顺。汝来使难升米,牛利涉远,道路勒劳,今以难升米为率善中郎将,牛利为率善校尉,假银印青绶,引见安、城市、今以绛地交龙锦五匹、绛地约粟罽十张、蒨绛五十匹、安汝所献贡直。又特赐汝绀地句文绵三匹、纽班华罽五张、白绢五十匹、金八两、五尺刀二口、铜镜百枚、真珠、铅丹各五十厅。皆将封付难升米、牛利还到录受。悉可以示汝

国中人,使知国家哀汝,故郑重赐汝好物也。"

y . . j

4)公元266年(泰始二年)11月由倭人献方物的记载。《晋书·武帝纪》卷3,泰始二年(266)的条目中载:"十一月己卯,倭人来献方物。并圜丘、方丘于南、北郊,二至之祀合于二郊。"其中"倭人来献方物。"没有明确来的是哪些人?对此,在日本文献《日本书纪》卷9,神功皇后66年的条目中载有如下的纪录:

"六十六年,是年,晋武帝泰初二年,晋起居注云。武帝 泰初二年十月。倭女王遣重译贡献。"

这里也证实了在武帝泰初二年,倭国的女王曾派遣使者人华, 与中国有过交流和接触。

- 5) 413 年(义熙9年)高丽、倭国等向东晋献物 ①。
- 6) 425~462 年(元嘉二年~大明六年),以下《宋书·夷蛮·倭国》中记载了5世纪上半叶前后倭国王向宋朝贡,并求得宋授予倭国将军及倭王爵位称号的请求纪事。

"倭国,在高骊东南大海中,世修贡职。高祖永初二年,诏曰:"倭赞万里修贡,远诚宜甄,可赐除授。"太祖元嘉二年,赞又遣司马曹达奉表献方物。赞死,弟珍立,遣使贡献。自称使持节、都督倭百济新罗任那秦韩慕韩六国诸军事、安东大将军、倭国王。表求除正,诏除安东将军、倭国王。珍又求除正倭隋等十三人平西、征虏、冠军、辅国将军号,诏并听。二十年,倭国王济遣使奉献,复以为安东将军、倭国王。二十八

① 《晋书》卷10,安帝纪。义熙9年春三月丙寅,……是岁,高句丽、倭国及西南 夷铜头大师并献万物。

年,加使持节、都督倭新罗任那加罗秦韩墓韩六国诸军事,安东将军如故。并除所上二十三人军、郡。济死,世子兴遣使贡献。世祖大明六年,诏曰:'倭王世子兴,奕世载忠,作籓外海,禀化宁境,恭修贡职。新嗣边业,宜授爵号,可安东将军、倭国王。'兴死,弟武立,自称使持节、都督倭百济新罗任那加罗秦韩墓韩七国诸军事、安东大将军、倭国王。"

7) 477~478 年(升明元年~升明二年),升明元年十一月、翌年五月由倭国都派遣使者向宋献朝贡之物的记载。

升明元年,……冬十一月已酉,倭国遣使献方物。升明二年,……五月戊午,倭国王武遣使献方物,以武为安东大将军。辅国将军、行湘州事任侯伯有罪伏诛。——《宋书·顺帝》卷10。

- 8) 公元 593 年,圣德太子摄政。
- 9) 公元 600 年,(开皇二十年) 遺隋使的派遣开始。

---《隋书·倭国传》

从以上的史籍记载中可以清楚地看到中日两国间的交流有着深厚的历史,从中国早期的官撰书《汉书》的记载开始一直延绵不断,至隋朝两国交流史中迎来了一个新高潮,规模逐渐扩大,形成了一股学习中国文化的浪潮。那么当时为什么日本会冒着生死之难、付出沉重的代价渡海来唐学习?这里潜伏着巨大的动力是因为当时两国间存在着悬殊的文化落差。对此,想举几个事例来说明这一问题。

秦始皇在公元前221年统一了全国,成为第一个中央集权的大国之主。在日本直到公元700年后的雄略朝时才形成了这种一

统天下的体制。而秦汉朝已经开始克服了官僚世袭制度,并确立 了以推荐人才为基础的选举制度与遴选官吏的科考制度。与此相 比日本在8、9世纪仍然持续着以族姓传统来支配社会组织的体 制。再举一例,有关造纸的历史。中国在东汉和帝的元兴元年 (105),蔡伦就以树皮、蔽布和渔网等为材料开始造纸。对此,日 本是在601年(推古天皇18年)由高丽的贡僧云徵去日本传授了 造纸术,也就是说公元600年日本还没有造纸术,与中国的差距有 500年之久。经济方面,中国至少在春秋战国时期已经开始使用 通货。《管子·国蓄》中已经出现了有关货币的解释:

"先王为其途之远,其至之难,故话用于其重,以珠玉为上币,以黄金为中币,以刀布为下币。"

此时是以珠玉、黄金、刀布作上、中、下三种不同等级的币值, 但是货币真正地通行、使用恐怕是汉代以后的事了。《汉书·食 货志》(下)曰:

"于是乎量资币,权轻重,以救民。"对此,颜师古注曰: "凡言币者,皆所以通货物、易有无也,故金之与钱,皆名为 币也。"

实际上我国西汉已经开始用铜钱来征收人头税了,汉武帝元 狩五年(118)开始首铸五铢钱,并在全国通用,历经魏、晋、六朝至 隋及唐初,唐武德四年(621)才被完全废止。《晋书·食货志》载:

"于是复铸五铢钱,天下以为便。"

说明汉代的货币在这个政治都市中已经得到了普遍地使用。

而日本一统全域、流通经济及使用货币时代的到来最早也在进入 奈良朝的前夜,即以刚刚踏入8世纪的铜钱发放为开端。另外,从 整个社会发达程度来看.8 世纪的奈良朝只相当于中国春秋战国 时期,而中国的唐朝在政治、经济和文化等的发达程度上大概已是 日本 16 世纪的安土、桃山时期了。这种社会整体的落差至少相差 六七个世纪。那么再让我们看看音乐文化上的差距。早在公元前 2000 年前中国就已出现了最早的乐器如青铜器的钟、铎、铃;石类 的编磬以及骨笛、鼓、龠、埙等乐器,至周朝又出现了琴、箫、瑟、筝、 笙、篪等上百种乐器,而在日本从未有过。日本在1世纪至4世纪 的古代曾出现过和琴①、笛、鼓以及由中国传入的铜铎、铃等,但在 规模和实际运用上与中国不能相匹敌。8 世纪初中国大陆的乐器 开始输入日本,包括汉代以来西亚、印度传入中国的乐器—同传到 日本,后来这些乐器基本上都成了日本的传统乐器。不仅仅县乐 器,实际上早期的乐谱、乐律、音乐的体裁样式以及音乐机构等大 部分内容都是八世纪前后开始由中国大陆传至日本,并积淀成日 本的传统音乐文化。显然,就是由于当时中日间的这种巨大的文 化落差,以及8世纪以来日本国力的一度增强才促成了一股强有 力的学习中国的热潮。

中国由于其悠久的历史文化,对周边诸国,尤其是东亚的日本、朝鲜和越南产生了巨大的影响。从大的方面来看他们之间的共通的文化,如制度(律令)、宗教(佛教、儒教)、文字(汉字)都是起源于中国<sup>②</sup>,并在不同的程度上接受过中国的册封体制,所以日本文化与东亚诸国一样都是在东亚汉字文化圈内成熟、发育的。如前所述,中日间的交涉至少从汉代就已经发生,日本对优秀的中

① 登吕遗迹(静冈)出土的弥生后期的和琴,群马县出土的五弦和琴明器等。

② 佛教应该说起源于印度,但是东亚地区的共通佛教为汉译的经典为主体的大乘佛教,因此这些地区的佛教主要是在中国佛教影响下所形成的。

国文化长期以来一直怀着向往、渴求的欲念。中国南北朝时期的 文化艺术对日本文化层产生过深刻的印象,但由于这一时期日本 国力微弱、受教育的贵族文化层范围狭小,在日本国内没能产生社 会性的影响。中国文化,或者说长期怀有的中国理念,其真正的实 现是在奈良朝以后的事了。这是因为奈良朝时期国家得到了统 一、国力一度增强,产生了强有力的吸收外来文化的动力。两国间 具有规模性的文化交往是人隋以后,即公元600年第一次的清隆 使派遣,它标志着日本开始了组织化、规模性地向中国学习。隋朝 只有短暂的30多年的历史,其间派遣遣隋使历时四次。唐承袭隋 制. 遺唐使不仅次数增多(共19次之多,其中曾签署过出发的命 令,但因气候关系没有成行的有3次、迎送唐使者为目的的有3 次.因此真正达到遣唐使目的只有13次),实际抵唐人员的规模 也大大地扩大了①。由630年的第1次遣唐使的派遣至894年第 20 次派遣出唐,这两百多年是有成效性地将中国成熟的隋唐文化 传入日本的主要时期<sup>②</sup>。唐与日本的交涉是以佛教为载体,通过 佛教,同时也包含着儒教、道教,实际上是涉及了整个政治、经济、 文化、艺术等多领域,可见日本在多层次地吸取中国当时的先进、 良好的社会制度及文化体制的基础上、建立起日本的传统文化的。

# 二、 早期大陆音乐文化的输入

现在让我们把目光转向日本方面,看看日本方面对中日交流历史的记载。日本最早引进外来的文化不是中国,而是它的近邻朝鲜。有记载表明在允恭天皇 42 年(460)的驾崩之日,朝鲜的新

① 记载遣唐使人数中最少的是99人(759年),多则五、六百人。717年出发的有557人;733年出发的有594人;838年出发的有600余人。因此都具有较大的规模。

② 894年(宽平6年)曾签订了出唐的命令,但这一次没有得到实施。形式上是19次。参见池田温:《唐代与日本的古代考》,[日]吉川弘文馆,1992年。

罗王派遣大量的人员包括许多乐人赴日哭丧<sup>①</sup>,但是这只是一次葬礼的仪式活动,当时还看不出日朝间乐人们进行艺术交流、传播文化的迹象。接着将近一个世纪后《日本书纪》钦明天皇 15 年 (554),记载了百济的四位音乐家随同僧侣、医师、历、易博士等同往日本的事项:

"钦明天皇十五年二月,百济遣下部杆率将军三贵…… 五经博士王柳贵……僧云惠等九人……别奉勒贡易博士施德 王道良、历博士固德王保孙、医博士……乐人施德三斤、季德 已麻次、季德进奴、对德进陀皆依请代之。"

以上的记载表明日朝间已经出现了音乐家的交流,但是当时演奏(唱)的是怎样的音乐、什么样的体裁或乐器却不得而知。到了7世纪初的推古天皇时期出现了朝鲜百济人味摩之定居日本,并把从吴地学得的伎乐带到了日本,在樱井集中了少年们训练伎乐舞的明确记载,也就是说从7世纪开始日本真正地出现了教习、训练以及吸收外来乐的具体例证,《日本书纪》推古天皇20年(612)的条:

"百济人味摩之归化, 曰, 学于吴得伎乐舞, 则安置樱井而集少年, 令习伎乐舞。于是真野首弟子、新汉齐文二人习之传其舞。此今大市首、辟田首等祖也。"

关于吴国的伎乐,实际上其用具(面具)早在6世纪中叶的钦明

① 《日本书纪》允恭天皇 42 年春正月乙亥的条:"新罗王闻天皇既崩惊愁之,恭 上调船八十艘及种种乐人八十。是泊对马而大哭,到筑紫亦大哭,泊于难波 津,则皆紊服之。悉捧御调,且张种种乐器。自南波至于京,或哭泣或歌舞,逐 参会于殡宫也。"

天皇时期就由吴国的孙智聪归化日本时带入日本。但当时并不是 作为乐舞,而只是作为地方文物传入日本的①。因此伎乐的乐舞可 以推测是在7世纪上半叶开始从大陆传入日本的,是日本最早接纳 外来乐的具体音乐样式。关于日本传乐的发源地吴国,有着不同的 说法。从字面上来看,"吴"指中国南方的江、浙一带。我国南朝时 期兴起的清商乐中江南吴歌是十分盛行的乐种。但是传入日本的 伎乐是一种带面具的乐舞,其乐队的伴奏只用三种乐器,斩盘、腰鼓 和笛。在中国江浙一带历史上似乎没有记载面具文化,而腰鼓并不 是中国的原生乐器,一般认为是来自印度的乐器。因而这个"吴"就 产生了各种不同的来源说。除了认为中国吴地一说外,还有的认为 传乐是来自我国西北的龟兹国,有的认为是来自印度,有的认为是 东南亚半岛,有的则认为来自古希腊,众说纷纭②。他们各持己见、 莫衷一是,有着不同的推测,没有翔实、可靠的依据。由于伎乐在日 本已经失传,13世纪成书的《教训抄》对伎乐演出过程有过记述,但 其音响以及演出形式等没有得到传承,在正仓院等留下了多枚当时 使用过的面具。显然,7、8 世纪至13 世纪前后伎乐曾有过旺盛、活 跃的时期,这一点在天平胜宝4年(752)奈良东大寺开光供养仪式。 中的盛大伎乐演出中得到了印证 ③。

中国的音乐体裁直接传入日本较早的记载是持统7年(693)以及翌年在宫廷举行的"踏歌",这是由汉人、唐人直接在日本教授的歌舞样式:

持统7年正月丙午的条:汉人奏踏歌。翌年辛丑,汉人奏踏歌;癸卯,唐人奏踏歌<sup>④</sup>

① 《新撰姓氏录》载:"出自吴国主照渊孙智聪……持内外典……佛像一躯,伎乐调度一具等人朝……伎乐依据,今在东大寺也。"

② 参见吉川英史:《日本音乐的历史》第二章"伎乐"条,[日]创元社,1965年。

③ 详见第二章《音乐的体裁》中的"雅乐"。

④ 见《日本书纪》卷30,[日]吉川弘文馆,1959年,第420页。

踏歌从7世纪末由唐人、汉人传入日本后至8世纪的下半叶被固定在每年的正月十六日举行,成为平安时期日本宫廷中重要的年中行事活动。其后,我国春秋战国时期曾非常活跃、至唐代在宫廷的教坊中占据了重要地位的女乐于8世纪上半叶开始传入日本,在八世纪初日本成立的内教坊制度中扮演了主要的角色,它与踏歌一起于平安时期近两个世纪在日本宫廷中发挥了巨大的历史作用,被称为宫中的朝圣乐。

## 三、奈良、平安初期大陆音乐文化的输入

如果说从5世纪开始日本主要是通过朝鲜半岛来吸收中国大 陆音乐的话,那么到飞鸟时代的晚期和奈良初期,即八世纪初日本 的国力一度得到了增强.形成了高度集权的大国.这时几乎开始全 面引进中国的音乐文化,除上述提到的传乐、踏歌、女乐等乐种外, 文武天皇大宝2年(702)在宫廷的宴会中公开、正式地演奏了中 国的乐曲《五帝太平乐》①。这一时期的日本史料还显示,乐曲中 还有《番假崇》、《破阵乐》、《倾杯乐》、《三台》、《崇明乐》、《浑 脱》、《皇帝破阵乐》等大量乐曲。而这些音乐在唐宫廷的燕乐以 及民间的俗乐中都是较为流行的乐曲。在这一时期输入的唐乐 中,最值得注目的是雅乐。它随同佛教,与佛事活动融为一体传入 日本,在宫廷与大型寺庙中公开上演,但传到日本的雅乐并不是形 成于中国周朝的以儒教为中心的雅乐内容,即形式上的堂上登歌、 堂下乐悬、文武八佾,并以祭祀天地、祖先以及宴飨所用的雅乐,而 是隋唐宫廷中的燕乐。日本的雅乐于9世纪上半叶仁明天皇时期 进行了将近半个世纪的改革,形式上分为左方唐乐与右方高丽乐 的两个部分。在乐队和乐调以及曲目等方面也进行了简素化。但

① 《续日本书纪》文武天皇大宝2年条载:"癸未,宴群臣于西阁,奏五帝太平乐,极欢而罢,赐物有差。"

总体来说日本的雅乐只有管弦(乐队)和乐舞两个部分,没有"歌"。乐队中的编制为:笙、横笛、筚篥(管);琵琶、筝(弦);太鼓、钲鼓、羯鼓(打击)三类乐器。没有中国雅乐中的编钟、编磬、柷、敔、鼗等典型的打击乐器;其乐舞也不同于中国方正形的八佾乐舞,为大唐宫廷的燕乐之舞。因此日本虽然接受了中国雅乐的名字,但是实际上的内容只是唐的燕乐乐舞。

在以佛教为载体的文化传播中,与佛教音乐有着直接关系的 体裁是"声明"。8世纪上半叶声明由中国传到日本,对日本平安 中后期声乐体裁产生了巨大的影响。声明源于印度,是婆罗门教 所推行的五种学问:内明(教学)、声明(音韵、发生)、医方明(医 学)、因明(伦理学)、巧艺明(工艺、阴阳、历数)中的一门、它主要 是关于佛教经文发音的一种学问。公元1世纪前后它随同佛教一 起传入中国,最初的声明是用梵文来演唱的,但至3世纪的三国时 期佛教的声明开始中国化。在山东的渔山地区(现泰安府东阿县 的西八里)出现了渔山声明并走向汉化,但是中国的佛教声明没 有得到充分地发展与弘扬,没有形成一种声乐化的体裁。而声明 至少在8世纪初从中国传入日本,曾出现过各种不同的演唱形态, 但到了8世纪上半叶(养老4年,720)得到了统一,以唐僧道荣及 日本学问僧胜晓等的唱法为规范①。这是日本历史上最古老的声 明。声明在日本的传播主要是通过日本僧人空海与最澄,他们于 9世纪初渡唐学习,回国后各自在和歌山的高野山与京都的比睿 山建立了真言和天台两大宗派。这就是后来日本声明的两大流 派——真言声明和天台声明。

以上是日本声明的主流,但是除上述两大流派以外,日本最早

① 养老4年(720)12月25日天皇的诏敕:"癸卯、诏曰:释典之道,教在甚深。转经唱礼,先传恒规……。比者,或僧尼自出方法,妄作别音。遂使后生之辈积习成俗。不肯变正,恐污法门,从是始乎,宜依汉沙门道荣、学问僧胜晓等转经唱礼,余音并停之。"——《续日本纪》卷8。

的佛教是通过朝鲜半岛传来的中国六朝佛教,这股势力传入日本后被称作奈良佛教,它也是日本佛教的直接起源。奈良佛教后来受到直接从中国传来的佛教的冲击,逐渐失去了它的地位。声明作为佛教的一种声乐体裁在平安初期就十分活跃,天平胜宝4年(752)年4月9日在奈良东大寺的大型佛事活动——大佛开光供养仪式中与雅乐的舞乐、伎乐等一起举行了大规模的声明演奏,确立了声明的重要地位。声明与中国的交流并不仅仅停留在奈良、平安朝,遣唐使结束后两国间的交流仍然在发展。12世纪末的镰仓初期日本僧人荣西渡宋传来了宋朝的禅宗佛教,宋朝的声明给以往的日本声明吹进了一股新风。日本现代的尺八与宋朝传入的佛教音乐有着直接的联系。

唐代传人日本的音乐体裁中散乐是值得一提的体裁样式,它对日本后来的音乐艺术发展起了较为重要的作用。散乐是一种很古老的体裁,在中国周代就出现了有关记载。《周礼·春官·旄人》中记载道:"掌教舞散乐。舞夷乐。凡四方之以舞仕者属焉。"①其大意是:旄人掌教散乐舞、夷乐舞,凡所选四方从事舞事的野人都是他的属下。这是在中国历史上较早见到的散乐一词。关于"散乐"在早期的中国历史上有两种含义:

- 1) 教会"野人"为善之乐,是一种娱乐、低级的音乐内容,宫廷官员不予参加。唐朝贾公彦对《周礼》疏曰:"散乐人为乐之善者,以其不在官之员内,谓之为散。故以为野人为乐善者也。"②就说明了这一点。
- 2) 散乐是一种娱乐性极强的倡优侏儒之伎。上述贾公彦对《周礼》疏中不在宫廷官员之内的"散乐"又曰:"若今黄门倡矣者,汉倡优之人,亦非官乐之内……"。而古人对这种倡优侏儒之伎

① 《周礼・春官・宗伯》(下)。

② 《十三经注疏》,中华书局,1991年,[清]阮元校刻。

认为是一种感官娱乐性极强,以至冲昏头脑、混淆人类等级观念之 乐伎。《礼记・乐记》,卷7日:

"及优侏儒犹杂子女,不知父子。乐终不可以语。"

而《汉书·司马相如传》中对俳优侏儒之伎的定义是:

"俳优侏儒,狄鞮之倡,所以娱耳目乐心意者。"

这种娱乐性极强的散乐与后来张骞西征后由西域传来"吞刀吐火、走钢丝滚钉板、鱼龙蔓延"之伎的百戏相遇,两者在内容、形态上有所区别,但注重感官、以娱乐性为主体的性格是一致的。因此两者的概念后来融为一体,实际上百戏的内容也常被冠以散乐的帽子。尤其是隋唐以来,如《隋书》音乐志、《通典》乐典、《旧唐书》乐志、《新唐书》礼乐志等的百戏内容都出现在散乐条中。因此,隋唐时期传到日本的是散乐而不是百戏①。

中国的散乐随着唐乐一起于8世纪前后传入日本,并很快得到了传播。天平胜宝4年(752)东大寺大佛开光的仪式中上演了"唐散乐"。关于散乐在日本的具体演出样式及其内容,从现存正仓院所藏的墨绘弹弓以及《信西古乐图》的散乐画面中能够大致得到了解,它们较为完整地接受了我国散乐的内容,主要是一种曲艺、奇术、滑稽、幻术之类的艺术样式。

8世纪以后,这种表演一直得到延续,日本 13世纪的说话小说《宇治拾遗物语》中也描绘了散乐中走钢丝的情景。

(皇帝)"御堀河院时正是内寺所御神乐的夜晚,……在

① 关于散乐的论述详见第一章《音乐的体裁》中的散乐的条。

夜晚走钢丝令人感到凉风习习,寒意从膝盖向着两股往上升, 冷不可支。……他们在庭寮来回走了十趟。"

散乐后来受到日本政府的重视,他们被编人散乐户予以教习、传授技艺。在日本散乐较多地运用于相扑节、兢马会、神乐等的余兴活动之中。散乐户的制度至8世纪下半叶,即延历元年(782)被废除,散乐人也各奔东西,逐渐消亡。至平安时期以后散乐与日本的猿乐,即13世纪形成的戏剧——能乐,在表演的性格与语音发音上的相近而融入了这种表演体系之中①。

日本奈良朝除以上中国大陆传来的音乐体裁以外,还有东亚 的朝鲜三国乐:高丽、百济和新罗(也被称作三韩乐)。前面已经 提到,因为地理位置的关系,朝鲜三国乐是最早踏上日本土地的外 来文化。在大宝元年(701)制定的雅乐寮的制度中高丽、百济和 新罗各自有乐生 20 人、乐师 4 人。同时还有大陆的唐乐师、乐生: 度罗乐师、乐生: 伎乐师、林邑乐师等多国及地域的乐人相继来到 日本,他们带着各种乐器以及乐种、乐曲等涌向日本宫廷。日本本 国也有着自己的传统音乐,乐器中有早期传承下来的和琴、笛、鼓、 铃等。犹如中国汉朝张骞西征后带来的西域文化,开辟了丝绸之 路,为唐宫廷音乐文化创造了巨大的文化财富那样,奈良、平安朝 的宫廷音乐在形式上已经拥有成熟的唐宫廷文化,虽然在规模上 不如唐宫廷乐那么庞大、内容上也没有那么丰富、多彩,但形式上 已经接受成熟的唐宫廷文化。这里的唐代音乐文化中当然还包括 印度及西亚波斯的文化内容。日本雅乐器中有来自印度、龟兹的 横笛、羯鼓.来自西亚波斯的筚篥、琵琶。而琴、筝、笙以及古琴谱、 琵琶谱等都是由中国传人日本的。日本的奈良、平安朝犹如中国 的隋唐时期,进入了一个多元化大融和的文化盛期、高度集权的大

① 关于散乐的论述详见第二章《音乐的体裁》中的"散乐"。

国,在形式上也显示出一个文化大国的形象。8世纪初,奈良朝的初期日本宫廷的仪式活动逐步活跃起来。大宝元年(701)颁布了雅乐寮制度,这是学习中国隋以来的律令制而形成的音乐歌舞机构。它对日本宫廷雅乐的形成、发展产生了重大的历史作用。8世纪初日本宫廷出现了内教坊音乐机构,这无疑也是接受中国唐的内教坊制度而形成的。日本内教坊制度的形成以及这一时期女乐在宫廷中的作用等是日本宫廷音乐从8世纪初至9世纪末近两个世纪间所显示的一股主要的文化势力。在这两百年间,女乐、踏歌以及许多年中行事活动都与内教坊这一音乐机构有着密不可分的关联①。

## 四、对大陆音乐文化的消化时期

从日本方面的史籍来看,日本从5世纪开始接受外来音乐,7世纪开始直接派遣使者赴隋,建立了遣隋使制度,630年唐承隋制迎来了大规模的唐代音乐输入时期,直至9世纪末的晚唐,即894年(宽平6年)停止了派遣遣唐使,两国间的频繁交往历经了300年之久。日本同朝鲜国的交往大概在八世纪末也已停止。历时最长的渤海国,因于公元927年被契丹族所灭也失去了与日本的文化交流。实际上至920年(延喜20年)日本已经完全结束了始于4世纪末的500多年与海外的交往,不久又彻底地禁止日本人的海外渡航,也就是说10世纪20年代开始日本完全进入了一个闭门造车、排外锁国的时代。然而从历史的纵向上来看,这是一个由对国际文化的纳入时期向着民族文化消化期转化的新阶段。

这一消化期可以说是日本社会必然经历的时期,因为 300 年 大规模的文化输入足以给当时的日本带来了以中国为主体,加之

① 详见第一章《音乐的制度》中的"雅乐寮"、"内教坊";第二章《音乐的体裁》中的"踏歌"、"女乐"。

以波斯、印度、朝鲜、东南亚半岛等各地域纷繁复杂的音乐文化体系。他们需要经历一个理解、吸收融会贯通的过程。就中国本体而言,其律学理论、宫调体系、名目繁多的乐器以及乐谱体系等为当时日本文化接纳层所难以把握,对外来文化进行重新整理、剔除日本人难以接受、不符合他们欣赏习惯的部分,同时在模仿、学习中国大陆音乐后逐渐形成自己的音乐创作风格,创造新的音乐样式等,这些可以说是这一时期日本音乐所显示的主要特征。

在对外来文化的消化过程中,一个显著的举动是于9世纪上半叶,即日本仁明天皇(833~850在位)时期日本宫廷历时50年对日本雅乐体制的改革。改革的目的是将来自中国大陆复杂的音乐体系简素、系统化并朝着日本人所能理解的方向深化。在内容上主要可归纳为三个方面:

- 1. 将庞大的雅乐系统分类为左、右两个部分。左方为唐乐 (含林邑乐),右方为高丽乐,即朝鲜三国乐(含渤海乐)。形成了 左右对置的乐舞与乐队形式。
- 2. 对乐队的编制进行了整合,将一些不符合日本人欣赏习惯的大型乐器,如竽、尺八、大筚篥等予以删除,构成接近于今天的管、弦、打击乐的小规模乐队。
- 3. 将繁琐复杂的中国乐调理论进行整合、简化,形成今天的 左方唐乐(雅乐六调子),右方高丽乐(三调子)的音乐理论,整体 上以唐乐为主体对雅乐进行全面地体系化调整。

雅乐的这一改革全面地向着日本化迈出了一大步。就像一棵被修剪、整合了的大树,焕然一新,完全变成了一种新的样式。在雅乐中除管弦以外,舞乐是最为重要的部分。因雅乐主要以左右方乐舞分开进行,因此在舞乐中雅乐实行的是一种"番舞"制度,即左方乐舞称为左舞,右方乐舞称作右舞。左方唐乐出舞后,右方高丽乐作为答舞将出具相应舞乐。左方唐舞以红色为基调,而右方高丽乐则以绿色相对应,双方形成鲜明的对比。这种一前一后

对应的乐舞形式便是番舞。而对称的舞乐是中国唐舞进人日本后地方化的典型例子。

平安中期以后雅乐进入了一个全盛时期,曲目、乐器及番舞等形式形成了制度化。中国大陆的音乐在日本由学习模仿到自我创作,展示了奈良至平安初、中期的一段音乐历史。大陆音乐输入日本初期,演奏的乐曲、舞蹈都被全盘照搬。从平安初期至中期逐渐由模仿大陆音乐风格转向新样式的音乐创作。进入平安朝以后日本人开始自己创作歌词,涌现了一批新的声乐体裁样式,如催马乐、朗咏、披讲、今样等。由中国大陆传来的佛教的声明也由模仿阶段转化为由日本人自己创造的日式声明,这一过程完成了日本对大陆音乐文化由模仿到消化、自我创作的过程,迈出了日本音乐创作的重要一步。

9世纪初出现了早期的日本雅乐创作,它以器乐合奏的形式出现。在《教训抄》弘仁年的《鸟向乐》条载:

"此曲弘仁御时,南池院行幸船乐作之,鹢首向故名鸟向乐。"

这里记述了弘仁(810~824 在位)年间嵯峨天皇舟游行幸时曾演奏了创作的乐曲《鸟向乐》的情景。这种创作不久得到了很大的发展,仁明天皇(831~849 在位)将雅乐的创作推向了一个高潮。他本人非常喜爱音乐,不仅是一个横笛的演奏名手还是一名作曲家,他曾创作了《西王乐》、《长生乐》、《夏引乐》、《夏草苇》等作品,其中《西王乐》一直流传至今①。这对后来的雅乐创作无疑具有十分积极的作用。这一时期的创作主要还是风格模仿阶段,如以唐乐风格为主的创作作品都被纳入左方乐。而创作的右方高

① 参见吉川英史:《日本音乐的历史》, [日] 创元社,1965年,第72页。

丽乐风格的乐曲则被置于右方乐中。值得注意的是当时仁明天皇 及许多贵族和高官都以演奏乐器为荣,懂得音乐被视为有修养、有 学问,受到人们的尊重和爱戴。这一点在日本著名小说《源氏物 语》中有着大量的描述。源博雅(918~980)是一个从三位的贵 族,他不仅是筚篥、琴、琵琶、笛等乐器的演奏能手,而且也是一位 出色的作曲家。他的《新撰笛谱》(966年,也称《博雅笛谱》或《长 笛谱》、《长秋卿竹谱》)是现存日本最古老的笛谱、也是研究平安 时期音乐的一份内容最为丰富、价值极高的音乐史料。他所作的 雅乐曲《长庆子》至今还用于雅乐的舞乐中作为最后的收场部分。 嵯峨天皇之子源信(810~868)则直接继承了父亲传授下来的笛、 琴、琵琶、筝等乐器演奏技法,是当时著名的演奏家。他作有唐乐 平调子《永隆乐》以及舞乐《长生乐》。另外,9世纪初的大户清上 是平安初期对雅乐发展做出过重大贡献的音乐家。承和元年 (834)一月在仁寿殿的内宴中,他以精湛的演奏技艺获得了从五 位的贵族头衔.同年的十二月又被吸收为雅乐寮中少有的几位乐 师之一,翌年被任命为遣唐音声长。838年与著名琵琶乐师藤原 贞敏一起作为遣唐使入唐学习。回国后大户清上成了9世纪初平 安朝乐制改革的主干人物,作有大量的雅乐曲。《清上乐》、《秋风 乐》、《拾翠乐破》、《河南浦》、《应天乐》、《海清乐》、《感秋乐》、 《承和乐》等雅乐作品传承至今,是这一时期业绩卓著的雅乐家。

从9世纪至11、12世纪是日本大量模仿外来乐的创作时期,除上述的乐人之外,如尾张浜主、藤原师长等都有过大量的创作,对这一时期音乐发展做出重大贡献的人物。我国隋唐时期的音乐演奏没有得到传承,流传下来的乐谱也极其有限。要想恢复隋唐时期的音乐原貌几乎是一大奢望,但是日本这一时期模仿唐乐所创作的大量筝、笛、琵琶以及雅乐管弦、乐舞等是研究我国唐代音乐的重要史料。唐乐的最初研究在日本展开,林谦三、田边尚雄、岸边成雄等学者的研究功绩为人叹服,这与日本留存着这一时期大量的乐谱以及延续着1200多年

历史的雅乐演奏有着不可分割的因缘关系。

9世纪中叶是 日本逐步告别大陆 クラー 音乐的模仿阶段、 **夕千五上999** 产生新的音乐体裁 7\_ 71. テーシーエー 中グ 丁 # 的时期。催马乐是 T 5 以日本的汉文诗配 7 以雅乐风格的旋律 7 T . 并用雅乐器伴奏的 タズ上を 丁中丁千五 声乐样式,它的出 7 现标志着日本已经 开始消化大陆的音 乐,掌握大陆音乐 的技能并向着新的 创作迈讲。

日本早期的小

图 4 引自《博雅笛谱》催马乐

说《枕草子》和《源氏物语》中有大量篇幅描述催马乐,《源氏物语》中的许多章节名都以催马乐的曲名来命名,可见催马乐在当时的流行程度。

催马乐之后,在10世纪的文献中还出现了朗咏、今样、披讲等音乐体裁,它们是以创作的汉文诗为主体,使用于不同场合的日本声乐体裁。这些样式的涌现标志着日本在音乐上逐渐走向独立的新时期。此时,发生于印度经中国大陆的声明也以梵赞、汉赞的形式进入日本,后来这种引进的声明经日本音乐文化接纳层的过滤衍变为日本式的和赞。9世纪中叶前后是和赞真正展开之时,平安朝的慈觉大师创作的《舍利赞叹》是日本式和赞的开端,而慈觉的高第惠心僧都以及前述的源信以大量优秀的和赞曲为日本声明打下了一个良好的基础。如果说和赞与梵赞、汉赞还有着一定的

关联的话,那么由惠心创始的讲式可以说是真正的日本式声明了。讲式与和赞在形式上的不同点是:前者是为汉文散文体的样式,后者则以五、七调为主体的韵文体。前者以故事化、朗诵性为特征的文学样式,后者则为歌谣性的结构样式。声明的成熟与展开对后来日本音乐体裁的发展产生了巨大的影响。如果说雅乐给后来的器乐体裁带来一定影响的话,那么声明对后来的声乐体裁以及相关的一系列音乐样式都产生了深刻的影响。尤其是日本自作的讲式与论议是消化、理解了外来音乐后创造的新音乐。后来的平曲、谣曲等几乎都是直接吸收了日式声明的旋律而创作的声乐体裁。实际上它对后来的说唱音乐净琉璃、地方民谣以及盆舞歌等都产生了深远的影响①。



图 5 朗咏谱《东岸》②

① 参见吉川英史:《日本音乐的历史》,[日]创元社,1965年,第99~100页。

② 引自吉川英史:《日本音乐的历史》"朗咏"条。

以上对中国隋唐音乐文化的形成、这些音乐文化的内容及其特征作了归纳、综述。同时围绕着这股强势的音乐文化对日本产生的影响,当时的日本文化层吸收、消化,以及由模仿走向创作的过程进行了概览,在以下的各章中以此为序,将具体地从音乐的制度、体裁、乐谱、乐器等方面进行全面、细致地论述,以揭示中国隋唐时期的原始文化传入日本后的结果及产生文化变迁的原因。

# 第一章 音乐的制度

奈良、平安时期的日本是怎样接受隋唐时期的大陆音乐文化、并使其日本化的呢?在这一变化过程中,音乐制度的成立、乐人的变迁,是解明这一问题的关键。本章首先从日本最古老的音乐制度——雅乐寮着手,从它的成立以及乐人的状况,来考察日本雅乐寮在多大程度上接受了中国音乐的制度,又是如何通过过滤形成日本化的音乐机构的。

# 第一节 日本最早的音乐制度的确立

## 一、日本雅乐寮的形成

雅乐寮是古代日本乐舞的教育机构,教习自古以来的日本传统乐舞和外来音乐。雅乐寮一词在日本正史中初出于8世纪初。701年日本大宝律令制度成立后,它被归属于治部省。雅乐寮是日本的音乐制度中出现最早的一个音乐机构。但是这个音乐机构实际上真正成立于什么时期、其内容又是怎样的一个实体等,是我们必须要了解的问题。那么先让我们看看雅乐寮的成立。关于雅乐寮的成立,史料中初见于大宝元年(701)七月戊戌的条:

……又画工及主计、主税算师、雅乐诸师、如此之类,准官 判任。——《续日本纪》卷2 这里叙说了雅乐寮中的画工、主计、主税的计算师之类都准于 (相当)判任官。雅乐寮的这条记载与同年的新令,大宝律令所规 制的雅乐寮诸师的官位,准于判任官的事实来看,雅乐寮在大宝律 令成立前就应该已经存在了。

由于雅乐寮一词在8世纪前没有出现过,关于它的实体及其出现时期等问题只能从一些零星的史籍记载中得以判断。在六国史的《日本书纪》中留下了一些比较重要的记载。天武天皇12年(683)正月丙午中记有:

……是日,奏小垦田舞及高丽、百济、新罗三国乐于庭中。

这一条奏乐的记载表明,那天在演奏了日本古老的传统歌舞(小垦田舞)的同时还演奏了朝鲜的高丽乐、百济和新罗乐。这种将古代的乐舞与外来乐同演于一堂的形式可以看作是雅乐寮的雏形<sup>①</sup>。其实当时国内外多种乐同演于一堂的情景,在此前的天武天皇2年(673)九月癸丑朔庚辰的条:"徐金承元等于难波奏种种乐,赐物各有差"(《日本书纪》卷29)中已出现了。这就是在难波(现大阪南部)宴请朝鲜使节金承元一行时所奏的"种种乐"。这里的"种种乐"显然包含了日本的传统乐与朝鲜的外来乐。因此可以肯定,在天武朝的宴飨中已经形成了日本传统乐舞与外来乐舞共演的形态。

另外,有关雅乐寮人员的来源问题,在日本的律令中有如下的 记载:

歌人、歌女、笛吹、又三色人等男。直身免课役、女给养丁

① 雅乐寮的内容除日本传统乐外,较重要的是大陆传来的外来乐。

也。不限国远近。取能歌人耳。……①

这段文字告诉我们雅乐寮的歌人、歌女以及器乐演奏人员是免除课役的,不限国家距离的远近,只要能歌善乐者便取而用之。然而这种录取方式实际上在天武朝时就已经形成。该朝4年(675)二月有一条对大倭、河内、摄津、山背、播磨、谈路、丹波、但马、近江、若狭、伊势、美浓、尾张等国的敕诏曰:

"所选部百姓之能歌男女及侏儒伎人而贡上。"②

而在同天武天皇14年(685)九月的敕诏中又有明确的记载:

"凡诸歌男、歌女、笛吹者,即传己子孙令习歌笛。"③

在这两条令诏中,前条的能歌男女及侏儒伎人被"贡上"之处 虽然没有明言,但被安置在朝廷的某一机构内是毫无疑问的。而 下一条"令其子孙习乐为职业乐人"的令诏中,无疑对将来职业乐 人的世袭制度的形成产生了重要的影响。因此可以推定,雅乐寮 的这一机构虽然是在 701 年大宝律令制成立后确立的,但其实际 形态及乐人的构成至少在 7 世纪中叶的天武天皇四年就已经形 成了。

这一时期的中国正处在进入盛唐的前夕,那么它与日本的关系又如何呢?让我们来看一看当时中国方面的状况。

8世纪初的中国正处在逐步跨入盛唐时期,此时唐宫廷乐除

① 新订增补国史大系《令集解》,[日]吉川弘文馆,1966年,第90页。

② 《日本书纪》卷29,[日]吉川弘文馆,1961年,第336页。

③ 参见上注②,第379页。

了雅乐和俗乐以外,随着南北朝时期北魏武帝的西征,以印度系 为中心的西域乐正大量地流入中原,天竺、龟兹、疏勒、安国等乐 以及后来北周的武帝时康国乐等被带进宫廷。另一方面,以朝 鲜三国乐为首的四夷之乐也开始涌入宫廷,到了隋初就已经形 成了一定规模的燕乐七部伎。当时日本的倭国伎也已杂入其 中①。炀帝大业年间又增加了康国和疏勒乐达到了九部伎。到 了唐太宗时去掉了文康乐,增加了燕乐和高昌伎,完成了大唐十 部伎乐的宏伟规划。从隋到初唐,宫廷中的雅、俗、胡三乐的鼎 立状态逐渐趋于融合。在音乐的制度上,初唐太常寺乐工制度 的完成,内教坊的成立以及坐、立二部伎和梨园制度逐渐趋干完 善来看, 唐朝的宫廷乐已经开始呈现出鲜明的国际主义色彩, 特 别是容纳了多民族艺术的十部伎的形成与出演,标志着唐朝极 感时期的到来。十部伎的首演是在太宗制服了高昌,收其乐于 贞观十四年(640)八月到贞观十六年十一月间进行的②。从时 间上来看正是日本舒明、皇极两朝的交替时期,当时日本接受的 中国音乐至少可以说是以上所述的一个即将迎来艺术盛期的综 合性艺术。

中日文化交流的具体实例表明,在隋朝已经形成了有组织的国家性行为。圣德太子(574~622)对中国文化有一种特殊的亲近和崇敬,积极推行发展日中两国的外交关系,打开了五世纪以来一度停止的中日交流后,从推古朝(592~628)起连续 4 次派送遺

① 《隋书·音乐志》(下),卷15:"开始皇初定令,置七部乐:一曰国伎,二曰清商伎,三曰高丽伎,四曰天竺伎,五曰安国伎,六曰龟兹伎,七曰文康伎。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。"

② "武德初未暇改作。每燕享,因随旧制奏九部乐。一燕乐二清商三西凉四扶南五高丽六龟兹七安国八疏勒九康国。至贞观十六年十一月,宴百寮,奏十部。先是伐高昌收其乐,付太常。至是增为十部伎"《通典》卷146。相同的内容在《玉海》卷105"十部伎"的条目中"贞观十六年十一月乙亥,还宫,宴百寮奏十部伎"的记载是同一件事。这是十部伎演奏的最初纪录。

隋使来到中国。这些留学僧、留学生们不惜生命的代价艰难地渡 海来到中国,他们在政治、经济、医学、佛学、音乐艺术等名领域讲 行长期地考察和虚心地学习。当时两国间的文化差异之大使得一 些明智的学者极力进言,尽快地唤回一些在唐学有所成的学者来 报效祖国。他们对当时大唐法律制度的成熟、完备感量无限,并认 为应积极地与中国保持联系,取得学习机会①。 遣隋使从公元 600 年的第一次来唐,连续进行了4次。到了唐朝,从舒明2年(630) 的第一次派送遣唐使到宽平6年(894)最后一次的派遣,形式上 进行了19次。但由于航海技术、气候等原因、未能到达大唐(667 年之到达了百济)或无法出航(3次).因此真正到达中国的只有 15次,而且其中3次是为了迎接在唐学成而归的学子为目的的。 也就是说纯粹作为遣唐使的来唐次数应该只有12次②。遣隋使、 遺唐使派送的几百年间正是我国在政治体制、行政制度上日趋成 熟的阶段。隋初文帝时曾参考汉魏以来的制度,制定了五省、二 台、十一寺等十分完善的官僚体制。接着经过了隋炀帝的改革,到 了唐朝便形成了六省、一台、九寺、五监的中央官僚制度。唐的九 寺为太常、光禄、卫尉、宗正、太仆、大理、鸿胪、司农、大府。其中太 常寺所辖八署,它们是郊社、太庙、诸陵、太乐、鼓吹、太医、大卜、廪 牺(《唐六典》)。与音乐相关的太乐署和鼓吹署在宫廷中担负着 郊祀、庙祭、仪仗等仪式音乐的职责, 直属太常寺。 这种严密、成熟 的制度体系对当时的遗隋使、遗唐使产生了直接的影响。在日本 的律令制成立的当时,直接参与制定与编写律令的是中国的唐人

① 推古天皇31年(623)7月有一段如下的记载:"……是日,大唐学问者僧惠齐,惠光及医惠日,福因等并从智下先二等来之。于是,惠日等共奏闻日,留于唐国学者皆学已成业,应唤。且其大唐国者法式备定之珍国也。常须达。"——《日本书纪》卷22,第161页。

② 参见《遣唐使研究与史料》,[日]东海大学出版社,1987年。

和大部分遣唐使者<sup>①</sup>。日本律令制是在参考了中国的唐制,主要模仿了唐的贞观、永徽的律令制基础上建立起来的。以下将进一步地从日本雅乐寮制度出发,对其形成、变迁以及乐人的构成、地位、组织形态等方面作一历史考察,进而与唐的太乐署组织及乐人的状况作一比照,看看当时的日本是怎样接纳中国音乐文化的。

### 二、雅乐寮的构成与变迁

上文所述,史书中雅乐寮一词最早见于大宝元年(701),翌年 颁布了大宝令。有关雅乐寮的官职人员在律令中有如下的记载:

雅乐寮头一人,掌文武雅曲正舞。杂乐。男女乐人。音声人名帐。试练曲课事。助一人。大允一人。"少允一人。 大属一人。少属一人。歌师四人。二人掌教歌人、歌女。二人掌临时取有声音堪供奉者教之。歌人十人。歌女一百人。 舞师四人。掌教杂舞也。舞生百人。掌习杂舞。笛师二人。 笛生六人。掌习杂笛。笛工八人。唐乐师十二人。掌教乐

① 《续日本纪》文武天皇4年(700),唐人萨弘恪等因撰定律令有功,同刑部亲王等一起受禄的纪录如下:"六月甲午,敕净大参刑部亲王、直广壹藤原朝臣不比等、直大贰栗田朝臣真人、直广参下毛野朝臣古麻吕、直广肆伊岐(吉)连博得、直广肆伊余部连马养、勤大壹萨弘恪、勤广参土部(土师)宿尔甥、勤大肆坂合部宿尔唐、务大壹百猪史骨(實然)、追大壹黄文连备、田边史百枝、道君首明、狭井宿尔尺麻吕、追大壹银造大角、进大壹田部连林、进大贰田边史首名、山口伊美伎大麻吕、直广肆调伊美伎老人等。撰定律令。赐禄各有差。"

上文所提到的萨弘恪为当时的唐人,他在持统3年(689)6月19日有赐稻的纪录。持统3年"庚子,赐大唐续守言,萨弘恪等稻,各有差。"《日本书纪》卷30。而其中栗田真人于大宝元年(701)被任命为遣唐使节"大宝元年正月丁酉、以守民部尚书直天贰栗田朝臣真人为遣唐执节使"《续日本纪》卷2。伊吉博得于齐明天皇5年(659)7月3日有入唐的记载(《日本书纪》卷26)、天智天皇6年(667)11月13日,在唐使司马法聪等一行送行(同前)。遣唐使者土师甥、百猪實然等于天武天皇13年12月6日由大唐回国(《日本书纪》卷27与卷29)。

生。高丽百济新罗乐师准此。乐生六十人。掌习乐。余乐生准此。高丽乐师四人。乐生二十人。百济乐师四人。乐生二十人。新罗乐师四人。乐生二十人。伎乐师一人。掌教伎乐生。其生以乐户为之。腰鼓生准此。腰鼓师二人。掌教腰鼓生。——《令集解·职员令》卷4,第89~90页。

从以上的文字记载来看,日本的雅乐寮是一个由本土的传统 乐舞和中国、朝鲜等外来乐舞构成的综合性的音乐、舞蹈教习机构,其人员主要是由头、助、大允、少允、大属、少属等乐官与本国以 及外国的乐师和乐人所组成的。为了便于理解,将以上的记载,从 乐宫与乐人两个部分来进行归纳,列表(一)如下:

表(一) 日本雅乐寮中的乐人、乐官状况

#### 

8世纪初,雅乐寮已形成了较大的组织规模。从表(一)的人数来看,当时日本本国的乐人占居了众多的比例。显然雅乐寮的初期还是以日本传统乐舞为主体的。特别是歌人、歌女、舞生的众多比例表明,在宫廷的仪式及宴飨活动中,日本传统乐舞的表演仍处于最高的地位。而在外来乐中,唐乐师和乐生的人员比例都比早于中国进人日本的朝鲜三国乐——高丽、百济和新罗的乐师、乐生高出三倍。可见当时的日本对中国唐乐的重视程度。但是,随

着社会的动荡变迁,雅乐家人数的增减也随之发生变化,特别是日 本传统乐舞与外来乐舞的比例发生了很大的变化。在日本的本土 乐舞中,歌师(无变化)、笛师(无变化)、笛生(由最初令制的6名 减为4名「嘉祥元年(848)])、笛工(由最初令制的8名减为2名 「嘉祥元年])①。如果说在日本传统乐舞的人员中歌师、笛师、笛 生、笛工本身人数就不多、反映不出大幅度变化的话,那么歌人的 减少就很明显了,即由令制初期的40人减为35人(天长5年, 828),接着减为20人(嘉祥元年,848)②,裁去了一半的人员。歌 女的变化就更大了。令制初始歌女为100人,经历了40多年.到 了天平 17 年(745)便激剧减少为 79 人,75 人,至延历 24 年(805) 又由 50 个人减去 30 人,只剩下 20 人3。舞生的情况也相同。从 史料上来看,到了天长5年(828)已有原先的100人削减为85人。 接着到了嘉祥元年便骤减为9人。这种大幅度的裁员反映出雅乐 寮的传统舞乐到了9世纪中下叶已激剧萎缩,并接近于名存实亡 的地步。在雅乐寮中除了日本传统乐外,让我们再来看看外来乐 的情况。

在日本当时的外来乐舞中除了唐乐和朝鲜三国乐外还包含了 伎乐、度罗乐、林邑乐等,它们都是当时雅乐寮教习的对象。天平 初年,度罗乐的乐人们曾达到了62人之多<sup>④</sup>。这个数字超过了当 时最为旺盛,人数最多的唐乐人(令制初期60人)。但经过了半 个多世纪,度罗乐人便大幅度递减,到大同4年(804)时只剩下2

① 《类聚三代格·太政管符》卷4,嘉祥元年(848)的记载。

② 《类聚三代格·太政官符》卷4,天长5年(828)的,同书,大政官符,嘉祥元年(848)的记载。

③ 《正仓院文书》雅乐寮解, 天平 17 年的记载;《日本后纪》卷 13, 延历 24 年的记载。

④ 《续日本纪》天平3年(731)7月乙亥的条"定雅乐寮杂乐生员。大唐乐三十九人、百济乐二十六人、高丽乐八人、新罗乐四人、度罗乐六十二人、诸县舞八人、筑紫舞二人……"

名乐师了。因此当时的外来乐主要还是以中国的唐乐与朝鲜三国的乐舞为主体的。如上表所示,令制时在人数上唐的乐师、乐生与朝鲜三国的乐师、乐生的总和相等(乐师 12 人,乐生 60 人)。与日本传统乐一样,进入了天平年间,外来乐的乐人也开始逐渐削减。特别是乐生,从天平 3 年(731)就发生了很大的变化。唐乐生从 60 人消减为 39 人,高丽、百济、新罗的乐生分别都从 20 人变化为 8 人、26 人、4 人①。这里可以看到高丽、新罗乐呈明显地下降状,百济乐却有增无减,显示出百济乐在当时的盛行与对日本宫廷乐的贡献。接着,一个多世纪以后唐与三国乐的乐生都发生了一些变化,并趋于稳定。在《类聚三代格》太政官符中,嘉祥元年 9 月 22 日的条中记载:

唐乐生六十人减二十四人,定三十六人;高丽乐生二十人减二人,定十八人;百济乐生二十人减十三人,定七人;新罗乐生二十人减十六人,定四人。

文中除了唐乐外,三国乐中高丽乐乐生的人数逐渐占居了绝对的地位。这一点从它在中国的隋唐七部伎、九部伎、十部伎中都占有一席之地得到了充分的反映,显示出高丽乐的特色与成熟。后来它成了日本雅乐中与唐乐抗衡,代表朝鲜三国乐和渤海乐等的右方乐。从整体来看,乐师的人数没有发生很大的变化,但乐生,如上所述与日本传统乐相同,外来乐也朝着递减的方向变化,特别从9世纪初乐人开始逐渐减少,这一现象的发生有两个重要的原因。其一是8世纪后半日本的音乐机构大歌

① 《续日本纪》天平3年(731)7月乙亥的条"定雅乐寮杂乐生员。大唐乐三十九人、百济乐二十六人、高丽乐八人、新罗乐四人、度罗乐六十二人、诸县舞八人、筑紫舞二人……"

所的出现,那是一个以培养和训练日本传统乐舞为主的音乐机构,它的形成逐渐集中了日本古老传统乐的训练和教习,而雅乐寮则趋于专门训练外来乐。其次的一个直接原因于《日本后纪》延历24年(805)十二月壬寅的公卿奏文中找到答案,其记载如下:

伏奉纶旨、营造未已。黎民或弊、念彼勤劳、事须矜恤。 加以时遭灾疫、颇损农桑。今虽有年、未闻复业。宜量事优得 存济者、臣等商量。伏望所点加仕丁一千二百八十一人、依数 停却。又卫门府卫士四百人、减七十人、左右卫士府各六百 人、每减一百人、隼人男女各四十人、每减二十人、雅乐歌女五 十人、减三十人、仕女一百十人、减二十八人、停卜部之委男女 厮丁等粮。

这一段文字说明了9世纪初因遇一场重大的灾难,为了减轻百姓在经济上的重负,对雅乐寮的歌女以及仕女、卫土、隼人等都进行了大批的减员。也就是说这是一场由天灾引起的政策上的改变。

唐和朝鲜三国等乐的乐人虽然没有像日本古老的传统乐人那样减员,但是从日本令制的最初定员到嘉祥元年(848)这一时点来看已减去了一半。从中反映出主要由外来乐构成的雅乐<sup>①</sup>受到政府的大力支持,在当时非常盛行。对日本宫廷来说,雅乐的引进与纳入实际上对日本国内的地方豪族可以显示其以天皇为中心的大和朝廷的优越性与权威,对外也能夸示其文化大国的高大形象。因此雅乐给日本宫廷带来浓郁的"朝殿乐"意味.

① 日本狭意的雅乐主要指左方乐(以唐乐为中心,含林邑乐)和右方乐(以朝鲜高丽乐为中心,含渤海乐)的大陆系乐舞。

有着实际的存在价值。但进入平安朝的中期,也就是说9世纪初以后,由于奈良、平安初期的国家主义、中央集权的体制开始衰竭,朝殿乐的行为也渐渐地被贵族们乐于艺术的行乐所替代。宫廷音乐中出现了宫廷的卫府官人演奏音乐并逐渐掌管了宫廷的奏乐活动。雅乐寮的规模日趋缩小。期间在贵族当中音乐的演奏仍然旺盛,他们越来越感到在他们身边需要有一个外来音乐的教习所,于是到了10世纪中叶在宫廷内部,即大内设置了一个乐所,大内乐所的出现实质上取代了雅乐寮的功能,形成了宫中的奏乐中心,并主要教习雅乐(唐乐与高丽乐为中心内容)。该所的乐人除了来自宫中和寺庙外,近卫府的官员也成了其中的一个部分。

#### 三、中日音乐制度与乐人的比较

以上对日本雅乐寮的形成与其衍变的过程作了考察。我们看到日本在8世纪初完全接受了中国的律令制,形成了最初的音乐制度——雅乐寮。这里雅乐寮中的"雅乐"一词无疑取自中国春秋时期相对于俗乐的雅乐之意。但是实际上当时孔子所提倡,并用于宫廷、天地等祭祀性的雅乐并没有传到日本①。而中日文化交流最旺盛的隋唐时期的遣隋使、遣唐使们来到中国,他们看到的是繁盛的隋唐宫廷燕乐,并把这部分中国的宴飨俗乐作为雅乐带到了日本宫廷。雅乐寮中除了本民族的音乐外,还吸收了唐和朝鲜等多民族的音乐,而这部分的外来乐逐渐占据

① 关于日本雅乐并不是中国的雅乐已成定论,其中一个最重要的证据是在日本雅乐中没有接纳中国雅乐中最为重要的乐悬轩架乐器以及佾舞制度等。关于为什么日本没有正真接受雅乐的原因,一般认为,在雅乐还未传人日本以前,日本已经有了祭祀天地神灵的音乐——神乐(kagura),这种古老的神乐是专门用于庄严、肃穆的神事活动。因此在形式上他们不需同类的外来乐种了。

了雅乐寮的主导地位。这种体制的构成显然是吸收中国隋唐时期多民族、多部伎乐舞的系统体制。由此我们看到日本在接纳中国文化时的一个侧面,即雅乐寮的内容与中国的"雅乐"之意名不符实。对此让我们再进一步打开雅乐寮的盖子看看其实际的乐官和乐人与中国唐代同体制中的乐官、乐人以及两国乐制的性格上有何异同。

唐朝的宫廷音乐属太常寺管辖,一般的仪式音乐人太乐署,军乐、仪仗乐等归鼓吹署管辖。而在日本,一般的音乐被置于治部省所辖的雅乐寮,军乐则置于兵部省的鼓吹司。日本的治部省下属有四个机构,它们是雅乐寮、玄蕃寮、诸陵司和丧葬司。这里,玄蕃寮主要是一个管理佛寺僧侣的名籍、接待和送迎外国客人的官僚机构。诸陵司是专管天皇、皇亲及外戚的陵墓、丧葬礼仪及陵户的户籍等的管理机构。丧葬司是专门管理皇室丧葬仪式的。从治部省下属的四个机构来看,除了诸陵司和丧葬司为皇室外戚进行一些葬礼仪式外,主要还是以宴飨、礼仪为中心,即祭奠祖先和宴飨仪式为主的官僚机关。

而中国的太常寺除了太乐署和鼓吹署以外,下属有两京郊社署、凛牺署、永康兴宁陵二署、诸太子陵署、诸太子庙署、太医署、太卜署、分祠署、两京齐太公庙署、共十一署(《唐六典》)。在中国太常这一官位从秦汉就已设立。秦置为奉常,汉景帝六年(公元前151年)更名为太常,掌宗庙礼仪,兼掌选试博士。后来历代经历了一些变迁,但基本因循此规。专掌祭祀礼乐之官是该职的宗旨。《唐六典》)太常寺卷第14中记载:"太常卿之职,掌邦国礼乐、郊庙、社稷之事……"。不言而喻中国从秦汉以来,太常寺主要担当以祭祀、郊庙、社稷为中心的礼仪活动。在《唐六典》记载的太常十一署,除太医一署外其它各署都直接与宗庙祭祀礼仪乐有关。因此可以说唐太常寺的根本功能在于宗庙祭礼活动,而日本治部省则更多地侧重于宫廷宴飨礼仪,两者的根本立足点是不一致的。

也就是说日本尽管在制度的形式上接受了唐的令制,而在具体的措施上却自行其道。关于这一点让我们再具体地看看乐人的状况。

#### 1. 乐官

在此对唐太乐署的乐官以及日本雅乐寮中乐官的情况分别 从《唐六典》和日本的《令义解》中引用相关的部分做一分析、 比较。

《唐六典》中的太乐署:

令一人,从七品下……丞一人,从八品下……乐正八人, 从九品下……典事八人。文、武二舞郎一百四十人。……太 乐今掌教乐人调合钟律,以供邦国之祭祀、飨燕。……

### 《令义解》卷一,职员令中的雅乐寮:

头一人。掌文武雅典正舞。……杂乐……男女乐人音声 人名帐……试练曲课……事。助一人。大允一人。少九一 人。大属一人。少属一人。

从以上的史料中我们可以发现中国的乐官有令、丞、乐正、典事、文武郎,除此之外,太常寺还设有一位具有音乐理论知识并在太常寺中占重要地位的音乐官吏——协律郎。他们与日本的头、助、允、属四等乐官制相比,不仅人员繁多而且官制也复杂得多。下面将两国乐官的官衔地位列表(二)对照如下①。

① 表中乐宫官位的史料来源:《唐六典》卷14,大常寺;日本史料《令义解》卷1,官位令。

雅乐寮	官位	太乐署	官位
(日本)		(中国)	
雅乐头	从五位上		
雅乐助	正六位下		
雅乐大允	正七位上		
雅乐少允	从七位下	太乐令	从七品下
雅乐大属	从八位上	协律郎	正八品上
雅乐少属	从八位下	太乐丞	从八品下
		乐正	从九品下

表(二) 中日两国的乐官比较

表(二)明了地显示了唐的最高乐官官位是从七品下。而在 日本的乐官中雅乐头为从五位上,这里如果单纯地从以上两国乐 人的官职的对照来看可能有失偏颇,但从整体上关照,无疑日本的 乐官的地位要比中国来得高。除了乐官以外让我们再看看一般乐 工的情况。

#### 2. 乐工

在日本雅乐寮的乐工中主要有两类,音声人和乐户。音声人和乐户之词、概念及用法无疑是从中国传来的。但传到日本以后又变成什么样了呢?他们在宫廷音乐中发挥了什么功能?是器乐演奏家、声乐家、舞蹈家还是歌、舞、器乐兼于一身的乐人呢?音声人的制度来自于隋唐时期的中国,传到日本后的音声人其意义与中国还保持一致吗?带着这些问题我们首先从日本方面的文献来看音声人的含意。

前引《令集解》卷四职员令的雅乐寮条中记有"男女乐人、音声人名帐"的字句。在这段文字后有一段注释中曰:"鼓笛等人称音声人"这里清楚地言明,日本的音声人指的是演奏鼓、笛等乐器的乐人,即操持器乐的乐工。但是在这段注释后接着又出现了如

下的一段文字:

谓舞人,音声人,谓歌人歌女笛工等也。

这句话如果直译为现代汉语的话,即"所谓的舞人、音声人为歌人、歌女、笛工等。"这里将舞人和音声人统称为歌人歌女和笛工等。音声人究竟为何者,含意出现了混乱。对于这段句意,该文又继续解释道:"音声度曲,各有大小者。然则曲课者。只为音声人也,于舞不入哉。"这里鲜明地指出,音声度曲为音声人,他们与舞,即舞人是两码事,是不容混淆的两个概念。那么,这段"谓舞人,音声人,谓歌人歌女笛工等也"的文字可以理解为舞人为歌人、歌女,而音声人为笛工等器乐演奏者。这样的理解有一个重要的依据,即在日本古代的传统音乐中歌和舞往往被认为是同性质的活动,常常歌舞同演于一体,称歌舞乐。而音声为器乐,一般为歌舞的伴奏之用。《贞观仪式》卷4,"践祚大赏尝仪下"中记载:

"次国司率风俗、歌人等,且歌还付亦同参入国司立前,次音声人,次歌女,次男立庭中歌人先入幄。"

在上述的奏乐记载中,音声人与歌人男女是各自独立、依次并列于庭的形式,这样的排列也清晰地显示出他们之间的不同概念。这里的音声人既不是歌人又不是舞人,而必然是操持器乐的乐工。在《醍醐天皇御记》的延长4年(926)2月17条中记载道:

召乐所管弦者四五人,令奏音声以助讴吟。

这里明确地将乐所的管弦乐人所奏的器乐定义为音声,以这些"音声"来伴奏歌声(讴吟)。相同的例子在《续日本后纪》卷6,

承和 4 年(837)7 月丙戌中也能看到:

天皇御后庭,命左右近卫府奏音声,令弄玉及刀子。

天皇近身的近卫士们所奏的"音声"显然是一种器乐乐队音乐,当天皇进人后庭时他们为了让耍杂人(弄玉及刀子者)表演以渲染气氛,奏左右两边的乐队音乐。因此在日本,音声人的概念应该是乐队的器乐演奏者。

那么,由中国传入日本的音声人是不是也同样专指器乐演奏的乐工呢?对此再让我们追寻一下中国方面的根源。

音声人这一乐工的形式在中国的文献中约出现于隋末唐初之际。当时在中国的音乐制度中太常乐工大致可划分三类:雅乐、散乐和音声人。《新唐书》卷48"百官三"载:

唐改太乐为乐正、有府三人,史六人,典事八人,掌固六人,文武二舞郎一百四十人,散乐二百八十二人,仗内散乐一千人,音声人一万二十七人。……

上记的乐工为文武二舞郎、散乐、仗内散乐及音声人。文武二舞郎属雅乐佾舞的乐工。其次是散乐与仗内散乐,两者在用途上稍有差异,但性格上是完全一致的。因此在唐初的太常乐工当中大致分为雅乐、散乐和音声人三类。对此,《唐会要》卷33"散乐"的条目也记载道:

神龙三年八月敕,大常乐鼓吹、散乐、音声人并是诸色供奉。乃祭祀陈设、严警卤簿等用。

为了配合祭祀陈设及卤簿等,太常寺的乐人派出了鼓吹、散

乐、音声人,他们"诸色供奉"、各显其艺,担当起各自的角色。毫 无疑问这里为了适应祭祀,陈设的是太常寺的雅乐,而卤簿乐则是 鼓吹署的军乐。因此,太常寺的音乐如上所述应分为雅乐、散乐和 音声人。因此这里的音声人应该是歌唱家和器乐演奏家的总称。

音声人一词之意到了中唐以后逐渐扩大、并变得模糊不清。 《新唐书·礼乐志》卷22中记载道:

唐之盛时,凡乐人、音声人、太常杂户子弟隶太常及鼓吹署,皆番上,总号音声人,至数万人。

同样在《通典》卷146、"清乐"的条目中又有记载。

昔唐虞讫三代,舞用国子。……汉魏以来,皆以国之残隶 为之,唯雅舞尚选用良家子。国家每岁阅司农户,容仪端正者 归太乐,与前代乐户总名"音声人"。历代滋多,至有万数。

音声人的含意已大大扩大了,它包容了隶属太常及鼓吹署的乐人、 音声人、杂户等,即把太常寺所有的乐人"总号音声人"。其实音 声人的概念到了中唐后其含意还在外延。《唐会要》卷 34:

大中六年十二月、右巡视卢潘等奏:"准四年八月宣约, 教坊音声人,于新授视察节度使处求乞自今已后,许巡司府州 县等提获。如是属诸使有牒送本管。"仍请宣付教坊司为遵 守。依奏。

这段记载显示出,原先从地方州县中选拔出来的乐工应该进 太常寺的。通过右巡视卢潘等的上奏,教坊的乐工也可以直接从 地方的州县中选拔录用。这种新的录用准则告诉我们,教坊乐工, 当然同义于教坊音声人,它也包含了教坊中的散乐、俳优等内容。 这样,音声人的概念已从纯粹从事音乐的乐工扩展到泛指一般的 打杂、耍戏的俳优、散乐之艺人了。因此中国的音声人从产生到成 熟经历了一个嬗变的过程,指由原来纯属演奏器乐和歌唱的乐人 到泛指音乐机构中所有的艺人。

在以上中日两国的音声人乐工的比较中我们清晰地看到,中国隋末唐初的音声人一词,或者它的形式被日本接受后,内质发生了变化,离开了中国的原貌,异化为日本式的内容。这种将外来文化导人后随即"和样化",即日本化的根源究竟何在呢?对此,本文将继续对两国乐人产生的环境和土壤作进一步地探讨。

#### 四、中日两国音乐文化土壤的差异

以上从雅乐寮的产生、发展、衍变以及乐官与乐工的状况与中 国的源流作了一个史实性的对比考察,发现虽然日本直接引进了 中国的令制,但其实质内容却发生了很大的变衍或者离开了原样。 通过对以上两国乐宫的对比,我们看到同样官职的乐人,其地位和 待遇不尽相同。而日本乐工中的音声人也只是接受了这一名词, 其概念与隋唐音声人相比有着很大的差距。其实这种现象从接受 唐律令制的初期就发生了。客观上来看中国的太常寺与日本的治 部省,两者在性格上不尽相同。关于这一点前文已略有所述,即中 国的太常寺以祭祀、郊庙、社稷的礼仪乐活动为主,它与日本治部 省立足的宴飨礼仪有着根本的区别。这一现象实际上说明了从隋 唐的音乐制度进入日本之日起,文化接纳层就已经有选择地吸收 了自己所需的内容。前文也提到当时的日本因为有了神乐,因此 真正的中国雅乐并没有传到日本。显示出日本接纳中国音乐时的 取舍姿态。虽然当时中日两国间的音乐文化差距很大,强盛的唐 文化正展示其国际主义的盛容,对当时的东亚具有压倒性的文化 优势。即便如此,日本的文化接纳层并没有囫囵吞枣、全盘纳人,

还是有选择地通过筛选,摄取中国的文化。那么,这种文化接纳的方式、现象或者说这种文化触变的根源是基于怎样的一种机制和背景呢?要说明这一点,首先让我们来看一下两国间文化表现的基础——乐工的状况,即分析一下其文化土壤是否与中国一致,这是一个十分重要的基本问题。

在中国,唐代的乐人属太常,是一种在官贱民制度下地位低贱的乐人。贱民分为两类,私贱民和官贱民,前者有私奴婢、部曲、客女、随身五类。后者为太常音声人、杂户、工乐、官户和官奴婢五个阶层。跟音乐直接有关的是音声人和工乐(乐户与工户)。这些乐人的身份有着较大差别,太常音声人在五类人中是最高的一类,他们拥有州县的户籍和受田,有进丁的义务及权力。他们能与良民通婚,待遇几乎同良民一致,所不同的是他们可以免去赋役,取而代之的是他们每年必须上京数次,在太常寺奉仕乐舞伎能①。而工乐中的乐户则是失去户籍的纯粹奴隶。他们的身份和出身大致可分为以下几类:

- (1) 因为犯罪而被罢官的罪人。
- (2) 叛军的将士及其妻子或与中国战争中败战的外籍将士与其妻子。
- (3) 良民或良民以上者被配没为乐籍以及从官贱民的升格者。
  - (4) 不足的情况下从百姓中征集。

原则上乐户的来源主要来自(1)和(2)<sup>②</sup>。也就是说唐的乐户 (乐工)的出身主要是一些犯罪者,他们是失去自由的奴隶,被监 于禁宫。他们的身份终身父子相传,一般不能改变。日本的乐户

② 关于大常寺乐工的形成、衍变等,岸边成雄《唐代音楽の歴史的研究》乐制篇上,第一章《太常寺楽工》,东京大学出版社,[日],1960年中有着较详细的论述。

② 参见上注①。

#### 是否也是这样呢?

日本的乐户是大宝令制下设立的,它来自于中国的唐制。 《令集解·职员令》卷4载:

掌教伎乐生。其生以乐户为之。

#### 接着在该段注释的别记中又曰:

使乐四十九户。木登八户。奈良笛吹九户。右三色人等。倭国临时召。但寮常为学习耳。为品部取。谓免杂摇也。

这里的乐户指的是伎乐、木登和奈良笛吹的三色(类)人。伎乐是一种带假面具的外来乐舞。在日本正史中初见于推古天皇20年(612),由百济人味摩之在吴所习而传人日本①。对于它的源流至今没有明确的结论。但它与古希腊的戏剧、南方的乐舞以及西藏的假面舞等有着密切的关系。上述的职员令,伎乐师一人教习由伎乐的乐户征集而来的伎乐生,腰鼓师二人则教习腰鼓生。伎乐的最盛期是奈良朝的后期,东大寺的大佛开光供养式(572)时,伎乐以前一、前二、后一、后二的四部乐舞的盛容参加了该仪式。其次第二类"木登"即登杆的一种,属散乐系的乐伎,因此它应与乐伎同属一类。而"奈良笛吹九户"并不是职员令中所指的笛师2人、笛生6人所构成的八人笛工,应该另指培养乐伎吹的笛生。但不管怎样这些属伎乐类的乐户都是由全国募集而来。他们来源于"品部"。所谓的"品部"是在律令制成立前供事于朝廷各种职能的部民。他们是良民,没有婚姻法上的任何限制,他们被集

① 《日本书纪》卷20。

中到雅乐寮进行学习和训练,由此能免去杂税和徭役。

显然日本乐户的出身与中国的乐户完全不同。他们虽然也是上京集体训练,侍奉于宫廷,并能免去杂徭,但他们不是犯罪者或罪人的家属和奴隶,而是自由的良民。因此可以判断,当时中日两国音乐文化的基础——乐工,他们的文化土壤是不同的。这种文化根基的性质也决定了接纳层对外来文化接受时的姿态和动机。这种文化交流、碰击的现象不仅揭示出文化授受者之间文化落差的张力,也反映出日本文化接纳层是站在自我立场上,朝着自我理解的方向去消化和诠释外来文化的。关于中日两国这种文化触变的现象是否具有普遍性,下面让我们再进一步讨论一下8世纪中叶出现在日本宫廷的内教坊制度。

### 第二节 日本的内教坊制度

在日本,内教坊是继雅乐寮后出现的又一重要音乐机构,尤其在奈良、平安时期,内教坊在宫廷中扮演着十分重要的仪式音乐的角色。它的形成及盛衰伴随着奈良、平安朝日本宫廷文化的盛衰。"内教坊"一词初出于8世纪中叶,它的实际内容与组织机构是受唐高宗内教坊制度的影响而建立的。那么,日本在导入唐的音乐制度后构建了怎样的一种机构?实质上又在多少程度上接受了唐内教坊的内容并形成了平安朝日本化的样式?以下将对它的内容、实态、乐人的结构以及与唐内教坊之间的关系等逐个进行探讨。下面首先让我们看看日本内教坊的成立过程及实际演奏内容。

#### 一、日本内教坊的成立及其内容

日本的内教坊是以女性乐人为主体,从8世纪上半叶开始在宫廷教习乐舞并扮演着宫廷仪式音乐的角色。在日本正史中内教

坊一词初出于《续日本纪》卷22,天平宝字3年(759),这是在授予朝鲜高丽大使爵位后的一个庆贺场面的记载:

帝临轩, 授高丽大使杨承庆正三位副使杨太师从三位。……飨五位已上、及蕃客、并主典已上于朝堂, 作女乐于舞台, 奏内教坊踏歌于庭, 客主典已上次之, 事毕赐棉各有差。

高丽大使杨承庆一行授爵后,五品以上的官员、主典官与蕃客(外国宾客,这里指高丽使节一行)会聚于朝廷。舞台上表演着女乐,庭院中内教坊上演着踏歌,一派歌舞升平的气象。这是在日本史上首次出现的有关内教坊的记录。内教坊能在如此盛大的国际性交流场面中上演,充分显示出这一组织机构的成熟与演出能力,实际上这里也暗示出内教坊的真正成立时期一定早于天平宝字3年。关于日本的内教坊究竟成立于何时,由于没有明确的历史记载至今仍没有一个确定的结论。不过在宝龟8年(777)5月28日的内教坊记事中却传出了一个重要的信息:

卯寅,典侍从三位饭高宿祢诸高薨。伊势国饭高郡人也。性甚廉谨。志慕贞洁。葬奈保山天皇(元正)御世。直内教坊。逐补本郡采女。饭高氏贡采女者。自此始矣。历仕四代。终始无失。薨时年八十。——《续日本纪》卷34

在这条典侍从三位饭高宿祢诸高的死讯中告知了她在元正天皇时代(715~724 在位)作为伊势国饭高郡的采女被补充到内教坊的事实。因此,虽然日本内教坊的成立不知其明确的时期,但是在初唐高宗设立了内教坊制度后,玄宗二年(714)在禁中又设内教坊和左右教坊,此时正直元正天皇时期(715~724),也就是说在八世纪上半叶日本已经开始接纳了中国的音乐制度,并形成了

内教坊的组织机构。

那么,当时的内教坊上演的是一些什么内容呢?

上例的天平宝字3年内教坊上演了踏歌。以后,天平宝字7 年(763),在朝堂的宴飨中演奏了唐、叶罗、林邑、东国、隼人等乐, 接着内教坊举行了踏歌①。神护景云元年(767),在佛教仪式活动 中演奏了唐和高丽乐之后,内教坊又演奏了踏歌②。以上的三个 例子反映出日本最初内教坊活动的情形,也就是说8世纪中叶前 后内教坊在宫廷宴飨和佛事活动中担当起踏歌的演奏任务。女踏 歌在日本宫廷仪式活动中一直持续到平安后期,特别从8世纪中 叶到9世纪下半叶女踏歌频繁地参与着日本宫廷的宴飨仪式,对 平安朝早、中期日本宫廷文化的繁荣和国力的强盛起了重要的作 用。但是在8世纪中叶"奏踏歌"的仪式活动中除了以上三例明 确地记为"内教坊奏踏歌"外,后来的女踏歌都失去了"内教坊"所 奏的字样。而内教坊这一音乐机构从日本音乐史总体来看,它更 多地出现于9世纪中下叶,平安朝大量的宫廷仪式活动与"内教 坊奏女乐"有着十分紧密的联系。也就是说从日本音乐中或宫廷 文化史的角度来看,内教坊这一音乐机构在唐高宗后不久,便传到 了日本宫廷,其主要的教习与演出内容是踏歌和女乐。踏歌和女 乐的演出内容与形式以及她们在中国的原始形态等都直接地反映 出日本内教坊的形态与性格。然而内教坊所奏的踏歌和女乐这两 个乐种都源出于中国,但是中国唐的内教坊是否奏女乐和踏歌? 日本与唐的踏歌和女乐是否完全是一回事? 即关于中日两国的踏 歌和女乐中的乐人结构及其整个实体内容,将在第二章的"音乐

① 天平宝字7年(763)正月十七日:帝御阁门。飨五位已上及蕃客。文武百官主典已上于朝堂。作唐吐罗、林邑、东国、隼人等乐。奏内教坊踏歌。客主主典已上次之。赐供奉踏歌百官人及高丽蕃客绵有差。——《续日本纪》卷24。

② 神护景云元年(767)10月24日,御大极殿。屈僧六百,转读大般若经。奏唐高丽乐及内教坊路歌。---《续日本纪》卷28。

的体裁"中另作讨论。下面就唐内教坊的成立及其内容与日本的 内教坊制度作一比较研究。

#### 二、唐内教坊的形成

我国教坊制度的成立,其渊源可追溯到隋代。东汉以来国家宫廷的乐舞都归太常寺管辖,其中有乐工和乐官等,隋代的乐工(奴隶的一种)都云集于首都,在那里建立了乐工们居住和乐舞训练的地方"坊",这个"坊"就是后来唐教坊的萌芽。初唐,武德年间在长安都的禁中设置了内教坊。其意为教习内教(亦称女教,即女子修身、教养)的坊(地方)。武德的内教坊曾多次被改名,由内文学馆改称为习艺馆和翰林内教坊,后来又被沉溺于道教的武则天改称为"云韶府"。这可能是来自《书经》益稷中的"箫韶九成"之意。十几年后又被改名为内教坊。不久内教坊的"内"字被省略直呼为教坊。这就是教坊名称的形成过程。

其实,中国唐教坊的成立和发展与其历史背景有着深刻的关系。当时自南北朝以来的西域胡乐的势力在中原逐渐扩展,燕乐与俗乐至隋朝以来也得到了复兴,而后随着十部伎的成立和坐、立二部伎的制定,唐宫廷音乐的体裁、乐种、乐人、组织机构都向着一个时代的颠峰发展。特别是胡俗乐达到了前所未有的兴盛时期,因此音乐教习制度已到了一个必须予以整顿、梳理的时刻。玄宗开元二年(714)又设置了内教坊和左右教坊,将雅乐与宫廷燕乐中分离出的胡俗乐置于教坊。这样教坊便与太常寺的职能分庭伉礼、各行其职、互不干涉。《新唐书·百官》(三)记载道:

武德(618~626)后置内教坊于禁中……开元二年(714) 又置内教坊于蓬莱宫侧,有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊,掌俳优杂技,自是不隶太常,以中官为教坊使。 也就是说,从武德后的初唐到开元时期的盛唐,内教坊的制度逐步走向成熟和完善,各类以及不同层次的教师(博士)的配置、范围也从宫廷的禁中走向公开,数量也得到了大大地增多。上例史料显示出不到一百年的时间内,教坊得到了长足的发展,教坊从太常寺中分离出来主事俳优、杂技等的娱乐性音乐与艺术,而太常则仍然专事宫廷仪式音乐。就此,在职能上它已经与东汉以来建立的太常寺各居一方、平分秋色了。

《教坊记》补录1中载:

诏曰: ……"太常礼司, 不宜典俳优杂伎。" 乃置教坊。

这份皇帝的诏书中强调了太常专司礼乐的性格外,同时也说明了唐代的胡俗乐已经到了必须独立的时刻了,因此教坊的设置 是这一时代应运而生的产物。

唐教坊的成熟及其规模的急剧发展,显然与唐朝国力的强盛与皇帝直接嗜好音乐有着密切的关系,特别是玄宗皇帝酷爱音乐,在他当太子时就频繁地召访女乐①。即位后3年(714),便公开设置了左右教坊,左歌右舞的女伎可谓色艺并重、出类拔萃之群。教坊中三千女乐人按演技和容貌分为内人(或前头人)、宫人、搊弹家和杂妇女四个等级。她们因等级的高低,所受的待遇各不相同。唐·崔令钦的《教坊记》在开始处记述了其中女伎的内人道:

妓女入宜春院,谓之内人,亦曰前头人。常在上前也。

① 《旧唐书》卷 190 贾会传记述:时太子(唐玄宗—笔者注)频遣使访召女乐,命官臣就率更署阅乐,多奏女妓。……

即入宜春院的妓女谓之内人,她们亦称作前头人,这是在内教坊中演技高超、容貌佳丽者。她们因常在皇帝或大臣们的前面演出,故有"前头人"之称,是最高待遇的获得者。她们不仅四季得粮,其中的佼佼者谓之"十家",初唐的十家受到特殊的宠爱,她们能获第宅,每月的月底及生日能同家人团聚。

而在内教坊的宫人是仅次于内人的女乐人,《教坊记》曰:

楼下戏出队,宜春院人少,即以云韶添之。云韶谓之"宫 人",盖贱隶也。

在楼下演戏出队时,宜春院的人员(内人)不足就以宫人(云韶)来补充。这里也说明宫人在容貌和演技上都是相当出色的艺人,她们在必要之时能随时代替内人上演的任务。但是宫人被谓之"贱隶"是相对于内人(前头人)而言的。内人本来就是被没收民籍、编入教坊之籍的一种官贱民,虽然她们与前述的音声人相比要优越一等,但其中的"贱隶",毫无疑问是相对于内人的出身而言的。除了出身外宫人在演技(舞技)和待遇等方面都要比内人差,因此它在教坊中比内人(前头人)要低一等。

在内教坊中以演奏器乐为主的乐人,称之为搊弹家。《教坊记》曰:

平人女以容色选入内者,教习琵琶、五弦、箜篌、筝等者,谓之"搊弹家"。①、

这里的平人(平民)谓之无官职的良民,即以容色优秀者选入

① 《教坊记》 揭弹家条中所记载的"五弦",除《渊槛类函》外诸本皆作"三弦",但可认为这是五弦的笔误,因为三弦在唐代尚未形成。

宫内,让她们学习琵琶、五弦、箜篌、筝等弦乐器。这里的"搊"为使用手弹奏弦乐器之意。《广韵·尤韵》曰:"掳,手掳"《新唐书·礼乐志》(11):"五弦,如琵琶而小,北国所出,旧以木拨弹,乐工裴神符初以手弹……后人习为掳琵琶。"也就是说"搊"是一种以手指弹拨的演奏手,以此法的弹奏者称作"搊弹家"。而教坊中第四等"杂妇女",原则上她们并不能算演员,是打杂的。有时因人数不够而充数。《教坊记》曰:

凡楼下两院进杂妇女,上必召内人姊妹入内赐食,因谓之曰:"今日娘子不须唱歌,且饶姊妹并两院妇女。"于是内妓与两院歌人更代上舞台唱歌。

这里明确地记载了当内人们受召赐食之时,替代上舞台的是 杂妇女。教坊的杂妇女在打杂之外还有上台表演的机会。她们可 以看作是教坊女乐人中最次的一等乐人了。

唐教坊中的女乐人是失去自由的奴隶,被禁在宫中为宫廷侍奉一生。唐末安乐山之乱,大量的女乐人因宫廷的财政匮乏、负担过重而释放归乡,获得自由<sup>①</sup>。那么,唐教坊的制度在多少程度上传到了日本呢?下面再来探讨日本接受我国内教坊制度的情况。

#### 三、日本内教坊的乐人及对外来音乐的接纳

日本虽然在8世纪上半叶全面接纳了唐的内教坊制度,但两者在本质上却是截然不同的。如前所述,唐的教坊是以娱乐性为主的俗乐,而日本的内教坊则相反,它是以宫廷仪式音乐为主体

① 玄宗天宝末年,由于安史之乱,长安、洛阳两地的宫苑遭遇重大的破坏,教坊、梨园设施也蒙受极大的打击。许多宫廷女乐人都从宫中释放。《旧唐书·顺宗》载:贞元二十一年三月,"出宫女三百人于安国寺,又出掖庭教坊女乐六百人于九仙门,召其亲族归之。"

的。在内容上日本的内教坊只吸收了踏歌和女乐。但在中国的教坊中除了踏歌和女乐外,还有筋斗绝伦、长竿倒立的杂技,踏谣娘、参军戏等的俳优,兰陵王、春莺啭、乌夜啼等的软舞和拂林、大渭州、达摩等的健舞等多种形式与体裁。显然日本在输入唐内教坊制度时是有意识地选择了踏歌和女乐作为宫廷乐的内容,这样便规定了其制度的性格。因为唐教坊中以曲艺、奇术和音乐融于一体的散乐也与唐乐一起传到了日本,在日本正仓院中藏有墨绘弹弓中的《散乐图》,该图生动形象地描绘了散乐的表演。当时表演散乐者被指定为散乐户,但散乐户的寿命很短,到了延历元年(782)就被废除了。后来散乐曲中的一部分被雅乐所吸收,而主要部分与日本传统的滑稽相结合成为猿乐,后来又演变成现在的能乐。很明显散乐的性格很难同仪式音乐划上等号,故被排斥于内教坊之外。因此中日两国的内教坊制度的特征和内容都有着明显的差异。

下面让我们再继续深入地考察,日本在引进唐的内教坊制度及其女乐和踏歌时,这些纯粹的外来音乐是怎样逐渐嬗变为日本文化的?这个日本化的过程究竟以什么时候为起点?对此让我们从日本内教坊的乐人结构的演化着手来深讨这个问题。但是关于记载内教坊的乐人状况的史料非常稀少,只能从一些的零星史料中寻找线索。对于内教坊的乐人状况在《六国史》中没有任何详细的记载。且从历史记载的时间上来看,女乐要比踏歌晚半个多世纪,因而在此让我们集中地看看踏歌的乐人状况。

如前所述,踏歌最早出现于7世纪末的持统年间,演奏者是汉人、唐人,他们侨居于日本,是把踏歌传入日本的先驱。也就是说日本最早的踏歌完全由汉、唐的侨居者掌握,进入了8世纪踏歌的活动在日本宫廷逐渐活跃,8世纪上半叶随着内教坊制度的成立,很多踏歌演出都直接由内教坊插手。那么演奏者是一些什么人呢?对此让我们来看看以下8世纪中叶前后的两则史料:

① 天平胜宝 3 年(751)正月庚子,天皇御大极南院,宴百官主典已上。赐禄有差。

踏歌歌头,女嬬忍海伊太须、锦部河内、并授外从五位下。

② 天平胜宝 4 年(752)四月乙酉,……既而雅乐寮及诸寺种种音乐并咸来集,复有王臣诸氏五节、久米舞、楯伏、踏歌、袍袴等歌舞,东西发声,分庭而奏。——《续日本纪》卷18

上述史料①叙述了在天平胜宝3年正月十六日的踏歌节中对踏歌歌头女嬬,忍海伊太须和锦部河内授予爵位的记录。这里可以看到两位招使的小女——女嬬居然能够授爵成为贵族,显然是因为她们的艺术成就,为踏歌的歌头之故吧。这里也反映出踏歌在当时所受到的重视。那么这两位女嬬又是何许人也?出生于何地?关于她们的出身,在《续日本纪》中天平宝字5年(761)6月已卯的条中,为皇太后周忌的御斋中作为外从五位出现过,但其中忍海伊太须究竟出自于何处,史料中没有任何记载。而锦部连则在《新撰姓氏录》的河内国诸蕃条中,记载为百济系的归化人。史料②天平胜宝4年4月9日是奈良东大寺大佛开眼供养会上举行的踏歌,这是日本史上的一次佛事盛会。在《东大寺要录》的卷2供养第三,开眼供养会中记有:"楯伏舞三十人,女汉踏歌一百二十人"。该书的作者对这一段文字作了注释,认为:"汉,此下空脱人字欤",也就是说这里的踏歌是由女汉人,即中国在日本的侨居者上演的。

由此可见,至少到8世纪中叶日本宫廷的踏歌,是继持统朝后仍然由归化系的人掌握着,而这一时期踏歌则完全掌握在内教坊女艺人手中,这些归化人,特别是汉系和百济系占据了主要部分。但是这种状况到了承和年间(834~847)发生了变化。《续日本后纪》记述了两条同内教坊乐人相关的记事:

承和十一年(844)正月庚子·····是日叙内教坊妓女石川 朝臣色子从五位下。

#### 翌年:

承和十二年正月丁卯·····是日有敕,授内教坊倡女肉人朝臣祯刀自从五位下。

内教坊的两位妓女、倡女加冕授爵、荣冠厚遇的场面,这段记事让我们想起了近一个世纪前女嬬忍海伊太须和锦部河内晋升加冠的场景,但是不同的是石川色子和肉人祯刀已经不是外来的侨居者了,而是来自于日本。从《新撰姓氏录》中得知石川朝臣和肉人朝臣都是贵族豪门之姓氏。因此可以判断,日本内教坊的踏歌在8世纪下半叶之前主要掌握在归化人,特别是汉人和百济人手中。之后渐渐地被本国的日本人所取代,特别是到了9世纪上半叶几乎完全由日本人掌管和演奏了。这个渐进发展的过程显示出在日本史上外来艺术向本土化发展的规律,这一规律在上述的雅乐寮乐人的结构演变中也同样有所反映。因此8世纪后半和9世纪初的一段时期是内教坊女乐人结构变衍的一个重要转换期,由大陆引进的外来文化向着自我文化方面转化,9世纪以后大陆系的外来音乐体系已从侨居日本的外来人手中过渡到日本人手中,日本人逐渐地全面掌握了这些外来乐的演奏技能了。

8世纪初,日本接纳了中国隋唐文化,建立了最初的音乐机构——雅乐寮,主要引进了太常寺中太乐署的机制,其实体主要是培养和训练大陆系的外来乐和日本传统乐舞。这一体制的建立很快得到了充实与发展,8世纪初又全面导入唐的内教坊制度,以女

乐和踏歌为主体的女性乐人几乎占据了长达整整两个世纪的宫廷 舞台,充当着"朝殿乐"的主角。

但是就以上中日两国内教坊的制度及对其所属的踏歌和女 乐,从形态和性格上的比较和分析中可见,虽然内教坊的制度及其 内容来自中国,但是这种外来文化输入后逐渐改变了原来的形态 和性格,朝着文化接纳层自我理解的方向变衍和发展。日本虽然 虚心地吸取和接受唐文化,但唐的音乐文化一踏上日本的土地后 就发生了变化,或者逐渐地发生了变化。虽然袭用中国的原名,其 内容大多都离开了原样。之所以产生这种文化触变现象,与两国 间的文化土壤的不同有着深刻的关联。在中国内教坊的女乐人, 她们被囚于禁中,为宫廷终身服务,是失去自由的奴隶。其中幸运 的内人(或前头人)能四季得粮、获第宅并在每月的26日或牛日 时被获准同生母或姊妹相见(《教坊记》)。她们当中有的可能会 获得皇帝或贵人的宠爱,但在性格上是一种地位低下的奴隶。与 此相反,日本内教坊的女乐人,她们是自由的,不受歧视的,其中出 色的艺人能加冕授爵,成为贵族。这种乐人体制上的差异是形成 两种文化分歧的重要根源.而文化土壤的差异也使得在中国被认 为俗乐、淫乐的女乐及主要流传于民间的踏歌乐种,能一跃成为日 本宫廷仪式音乐的条件和可能性。这种无视中国文化的性格、内 容,一并将其高级化、上品化、仪式化的接纳方式是日本八、九世纪 接纳外来文化时典型特征。

# 第二章 音乐的体裁

以上对日本初期的音乐制度——雅乐寮和内教坊的形成以及它们在接纳中国文化过程中与外来文化的撞击、对峙和融合的过程进行了论述。日本雅乐寮和内教坊的形成、演变及社会功能等反映出当时隋唐文化对日本宫廷乐制度的形成所产生的影响。但我们也看到了当时的文化接纳者并没有囫囵吞枣似地全盘吸纳中国文化,而是有选择地通过过滤、溶进自我文化后逐渐地使其日本化。雅乐寮和内教坊在形成过程中接纳者所采取的姿态,是否也同样出现在其他领域呢?下面就日本接受中国音乐的体裁时的态度及方法作一考察。

如上所述,这一时期日本的音乐制度主要是受隋唐文化的影响而形成的。然而音乐制度的形成并不是文化上的一个孤立现象,在唐朝的宫廷文化大量地传入日本的同时,作为音乐制度这个骨架中的血肉部分,具体的音乐样式也一并融进了日本。以下分别对由中国大陆传入日本的散乐、雅乐、声明、踏歌、女乐等音乐体裁进行分析和论述。

### 第一节 散 乐

在日本的正仓院的中仓收藏着一具弹弓,弹弓上画有我国唐朝风俗的散乐图。弹弓长 162 厘米,弓竿上画有 96 个呈各种姿态的曲艺、杂技等表演者的图案(见图 6,局部)。从该弹弓的画面上

能看到操持各种乐器的奏乐形态,其中有坐奏也有立奏。还能看到如下的乐器:桶形的大鼓、细腰鼓(都用两根棒来敲击演奏的)、箜篌、琵琶、尺八、横笛、铜钹子、笙、扁鼓、铜锣、箫、拍板、碗状的小型乐器、多枚拍板等。这些正是我国隋唐时期盛行的胡、俗乐器。而图案上的爬杆、顶缸、抛玉、走索、弄剑等构成了一幅在乐队的伴奏下举行的形象生动、富有生气的要杂、弄艺的散乐图景。

在日本出现的散乐(在中国亦称百戏)无疑来自西域,它是在中国发育成熟以后传到日本的。那么,这种带表演的音乐样式在中国是如何被接纳的,传入日本后又发生了哪些变化?为解明其实质,首先让我们考察一下中国散乐的概念及其内容。

### 一、中国的散乐

散乐一词在中国的周朝就已 出现,在《周礼》中记载道:

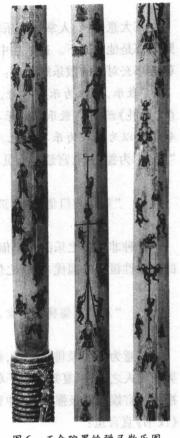


图 6 正仓院墨绘弹弓散乐图

"旄人,掌教舞散乐、舞夷乐。凡四方之以舞仕者属焉。"①

① 见《周礼・春官・宗伯》(下)。

其大意是: 旄人掌教散乐舞、夷乐舞, 凡所选四方从事舞事的 野人都是他的属下。这是在中国历史上较早见到的散乐词条。汉朝的郑玄对周的散乐解释道:

"散乐,野人为乐之善者,若今黄门倡矣,自有舞。"唐的贾公彦《周礼》疏曰:"散乐人为乐之善者,以其不在官之员内,谓之为散。故以为野人为乐善者也。"也就是说周朝的散乐是一种教诲"野人"为善之乐,宫廷的官员不参与。接着又云:

"若今黄门倡矣者,汉倡优之人,亦非官乐之内……"。①

这种非官员之乐的黄门倡矣,也就是周秦时期在宫廷中流行的娱乐性极强的倡优、侏儒之伎。《礼记·乐记》,卷7曰:

"及优侏儒犹杂子女,不知父子。乐终不可以语。"

其意为:"所及俳优杂戏,侏儒短小之人,如猕猴之状,间杂于男子妇人之中,不复知有父子尊卑之等"。这种侏儒、倡优之伎被 视为感官娱乐性极强,以至冲昏头脑、混淆人类等级观念之乐伎。《汉书》直言道:

"俳优侏儒,狄鞮之倡,所以娱耳目乐心意者。"②

而这种音乐的排列与出现次序也往往同儒家、士大夫不同,有 着严密的等级之分。《管子》小匡中载道:

① 《十三经注疏》,中华书局,1991年,[清]阮元校刻。

② 见《汉书・司马相传》(上)。

"倡优侏儒在前,而贤大夫在后。"

周秦的散乐除侏儒、俳优之 外还另有力十和特技等表演之 类,这里不作一一说明了。

汉朝,随着张骞的西征,打 开了丝绸之路, 西域的外来文化 开始逐渐传入中原,其中百戏以 及隋唐时期的散乐在娱乐性及 表演形态上是一致的,因此两个 概念开始混同。但实际上西汉 以后出现的百戏或隋唐期的散 乐与周秦时期出现的散乐为不 同之物。中唐杜佑的《通典・乐 六》卷146"散乐"条曰:"散乐于 隋前谓之百戏"。百戏的称呼大 约在后汉就已经出现。《通典》 散乐的条目中道: 图7《信西古乐图》中的散乐图



"后汉天子临轩设乐,舍利兽从西方来,戏于殿前,激水 化成比目鱼,跳跃嗽水,作雾翳日,而化成黄龙,长八丈,出水 游戏,辉耀日光。以两大绳系两柱,相去数丈,二倡女对舞行 于绳上,切肩而不倾。如是杂变,总名百戏。"

也就是说百戏是在后汉,由西域大量传入中原的多种类的俳 优、要杂、幻术的总称。到了隋唐时期,由于周秦的散乐在性格上 同后汉出现的百戏相同,因此散乐又一次被重新使用,此时它与百

军戏等都因"非常舞之声, 体统设程杂奏" "面进人教协。用年,

戏已混为同一物,它们主要来自西域,尤其是印度的天竺伎。《通典》同条曰:

大抵散乐杂戏多幻术,皆出西域,始于善幻人至中国。汉安帝时,天竺献伎,能自断手足,刳剔肠胃,自是历代有之。

散乐的具体表演形式和内容在《唐会要》卷33,散乐条载:

跳铃、掷剑、透梯、戏绳、缘竿、弄枕、珠大面、拨头、窟礧子 及幻伎激水化鱼龙、秦王倦衣、符鼠、夏育扛鼎、巨象行乳、神 龟负岳……之类。

可见是一种名目繁多,令人赏心悦目(激水化成比目鱼,跳跃嗽水,作雾翳日等)、惊心动魄(掷剑、透梯、戏绳、缘竿、弄枕)、迷惑变幻(自断手足、刳剔肠胃)之伎。大约在南北朝的后期,百戏在中国全面展开。《通典》曰:

"后周武帝保定(561~579)初,诏罢元会殿庭百戏。宣帝即位,郑译奏徵齐散乐,并会京师为之。盖秦角觝之流也。而广召杂伎,增修百戏,鱼龙漫衍之伎常陈于殿前,累日继夜,不知休息。"

在宣帝的大力推崇下,散乐得到了极度的发展,并成为宫廷中的重要行事活动。散乐中的歌舞戏大面、拨头、踏摇娘、窟礧子、参军戏等都因"非部舞之声,俳优歌舞杂奏"①而进入教坊。此外,《教坊记》中还载有筋斗、爬竿等散乐专门家的记录。这些都说明

① 见(通典・乐)(六)"散乐"条。

散乐在唐宫廷乐中占据了十分重要的部分。

由于散乐的表演过于世俗夸张、惊世骇目而屡遭禁演。晋成帝咸康七年(341)因散乐中的逆行倒立有"反天地之顺、伤彝伦之大"的嫌疑而被太常罢演。大唐时也因散乐中的"自断手足、刳剔肠胃",高宗恶其惊俗,勒令西域关津,不令其入中国<sup>①</sup>。但散乐的活泼多姿、惊险动人的场面却屡禁不止。唐教坊中散乐占据的重要地位由此可见一斑。到了宋代的百戏、散乐被总称为杂乐,其曲目内容与唐朝不分上下,经常在教坊中演出。后来散乐逐步流入民间,至今一直成为民间喜闻乐见的乐种。

唐朝散乐的伴奏乐器较为简单,主要有:横笛一、拍板一、腰鼓 三②。下面看看散乐传到日本后发生了什么变化,演变为怎样的 形态?

#### 二、日本的散乐

文献中没有明确记载中国的散乐具体在何时传入日本,但毫无疑问散乐是在奈良朝(710~794)与其它唐乐一起传入日本的。在《东大寺要录》天平宝胜4年(752)东大寺大佛开光式的供养中写着"唐散乐"的字样。后来散乐开始在日本得到了传播。有关散乐的内容,从上图6正仓院所藏的墨绘弹弓以及图7《信西古乐图》的散乐画面中大致能了解到隋唐时期的中国散乐被完整地传到了日本,它们也是一种集曲艺、奇术、滑稽、幻术于一身的综合艺术形态。

散乐传到日本后受到了日本宫廷的重视,被指定为散乐户,其 教习、传授技艺得到了宫廷的保护和奖励。但是散乐较多地运用 于相扑节、兢马会、神乐等的余兴活动。演奏者主要是雅乐寮中的

① 见《通典・乐》(六)"散乐"条。

② 参见上注①。

散乐户。但是,散乐户于延历元年(782)被废除,从此失去宫廷的保护,散乐户的一部分放弃了演奏生活,他们中有的投奔寺院削发成僧,有的成为近卫府的官人,还有一部分流入民间成为散乐法师。这样,散乐便走出宫廷贵族独享的艺术樊笼,投向民众。由此为了适应一般市民的趣味,散乐的技能也得到了不断地变化和发展。

进入平安时期,在一般的平民中如轻伎、曲艺、滑稽模仿、舞蹈 等艺术形态已经广为流传并为百姓喜闻乐见。在散乐的各种艺术 表演中曾出现多种形式:如品玉、刀玉、高足、轮鼓、独乐等的曲艺。 还有像田乐、大道艺人等与近代的曲艺和太神乐等都有着紧密的 联系.另外还有独相扑中的滑稽所产生的模仿因素被后来的田乐、 猿乐中的狂言所继承。而散乐同这种日本传统的滑稽相结合形成 后来的猿乐并对后来的能乐发展产生了重要的作用。中日两国间 的这两种文化的快速结合还夹杂着一种巧合,即中国散乐中曲艺、 滑稽性的演艺性格与日本的猿乐非常相似的同时,两者在日语的 发音上也十分相近。散乐的日语发音为(Sanraku)而猿乐则是 (Sarugaku),其中 raku 和 gaku 为同一字意的"乐",则因前缀的不 一而发音略微相异,又因日语中的"散"和"猿"发音相近,因而中 国的散乐很快地被视为猿乐的同类艺术而被接受,其中的曲艺、魔 术等因素也被日本传统的田乐所汲取并与滑稽、模仿为主体的猿 乐相融合。而这种猿乐后来向着两个方向展开:贵族中使用的猿 乐与贱民中使用的猿乐。前者主要用于神乐的余兴(陪从散乐)、 相扑节会中的官人散乐以及游宴中的余兴散乐等,而后者的贱民 散乐则对后来的能乐产生了深刻的影响。

神乐的余兴表演以及猿乐主要是一种走索(走钢丝)的表演, 对此在 13 世纪上半叶成书的镰仓前期的说话集《宇治拾遗物语》 卷 5 中有如下的记载: (皇帝)"御堀河院时正是内寺所御神乐的夜晚,……在 夜晚走钢丝令人感到凉风习习,寒意从膝盖向着两股往上升, 冷不可支。……他们在庭寮来回走了十趟。"

上述在神乐之后进行的散乐表演,在贵族中已经形成了一种娱乐性的活动,非常时兴。另外,贵族中还流行着相扑节的官人猿乐,在相扑节会结束后,左右近卫府的乐人将演奏雅乐,雅乐结束后便进行一些曲艺或滑稽之类的表演,一般较多的是个人的单独表演。

但是对后来的日本猿乐能(能乐)的发展产生作用的并不是上述贵族们余兴游乐的猿乐,而是贱民的猿乐,艺人们以演出猿乐为职业出没于一般的平民之中。关于平安时期猿乐能的具体的演出形态,11 世纪成书,13 世纪传承下来的抄本《新猿乐记》(藤原明衡)中有一些相关的曲目记载,它们主要有:《福广圣之袈裟求》、《妙高尼之襁褓乞》、《目舞之翁体》、《巫游之气装貌》、《京童之虚左礼》、《东人之初京上》等。书中对这些乐曲没有作任何解释,但吉川英史在他的《日本音乐的历史》中对上述部分曲目做出如下的推断:

《妙高尼之襁褓乞》应为独身的尼姑却怀胎妊娠,为孩子的出生边走边向别人乞求襁褓。《东人之初京上》为东国之人,即农村的乡下佬第一次来到京都城市,在新的生活中遇到了各种失败的经历<sup>①</sup>。这些场面中带有强烈的滑稽、讽刺因素,这些是散乐得以流传的重要原因。

在日本的猿乐能中还有一种与中国散乐相关的咒师猿乐,这 是平安朝形成的一种将散乐与密教相融合的宗教艺术。它主要来 自于佛教的法事活动。每年的一、二月为了天下太平、五谷丰稔、

① 见吉川英史:《日本音乐的历史》第四章,[日]创元社,1965年。

全民快乐在诸国的寺院中举行国家性的佛事仪式。仪式中烧香添油、手摇金刚铃,唱着咒文的祈祷师便是咒师。这些咒师们在最后的行法中往往当众表演艺能。他们手持剑或铃,或拳印相结在法会的须弥坛的周围来回打转,然后开始扮演天龙、昆沙门、鬼等形象展示一种演艺。为了使这种咒师的行法更为通俗,走向民众,其中采用了猿乐的艺人并逐步走向猿乐化。本来法咒师一般夜晚在寺庙中举行,因表演中参有大量的猿乐内容,他们被称作猿乐咒师。这种表演后来逐步发展为一种专门的艺术形态,尤其是白天在贵族的豪宅及宫中作为玩赏之艺也盛行一时。这种在白天举行的纯粹用于观赏的咒师活动被称作昼咒师。

昼咒师,即猿乐咒师的一种并不是单纯地模仿猿乐中的滑稽表演,它是一种由下列多种因素组成的艺术形态:1. 带有佛教含义的表演(《天龙》《昆沙门》)。2. 轻业杂技性表演(《剑手》《武者手》《跃肩》)。3. 与歌相结合的舞蹈①。这种咒师猿乐后来便成为现在能乐中的"翁"的母体,以及翁猿乐的前身并派生出梦幻能的重要因素。

综上所述,日本古典戏剧能乐的前身猿乐师在大量的汲取中国隋唐时期的散乐后,逐渐发展成一种独立的戏剧艺术。在平安时期出现的三类初期的猿乐都与散乐有过密切联系。但是如上所述,在日本真正得到传承的是带有讽刺、滑稽意味的贱民的猿乐。而猿乐能中的滑稽部分后来形成了猿乐中的狂言。这部分的猿乐到了室町(14世纪上半叶)时期得到了全面、系统地整理与发展。尤其是14世纪下半叶后在观阿弥、世阿弥父子俩的大力努力下,猿乐能发生了革命性的变化,他们吸取了田乐能中的长处、能乐中的曲舞,又从猿乐能中获得表演因素,逐渐向着单纯化、象征化方向发展,在幽玄美的理想框架下构筑起今天的技艺皆备的梦幻能

① 见吉川英史:《日本音乐的历史》第四章。

的基础。日本在接受中国散乐时,从散乐、猿乐能、狂言逐步演变 至现代能的过程,蕴涵着对外来文化的接纳、理解、变化、深进等若 干步骤,由惊心动魄、夸张滑稽、富有动感的中国散乐,最终过渡至 幽玄含蓄、深邃内敛、颇具静止美的能乐艺术。

## 第二节 声 明

声明,它的日文发音为 Syomyo,是源于印度婆罗门教的一种经文发声的学问。公元1世纪前后佛教传入中国时,声明也随之进入中国。作为一种声乐体裁,声明大约在七八世纪,随同佛教东传日本,平安时期以后声明得到迅速发展,成为一门成熟的宗教艺术。由于隋唐时期日本输入大陆文化是以佛教为载体,因此当声明同佛教一起传入日本后便受到了极大的重视,天平胜宝 4年(752)4月9日在奈良的东大寺举行了大佛开光供养会,其间除举行盛大的舞乐外,还进行了大规模的声明演唱。对此《东大寺要录》卷2中记载有:"梵音二百人、维那一人、锡杖二百人、呗十人、散花(华)十人……"①声明的演唱内容和人数,显示出当时声明的规模。书中并没有明确记载声明具体何时传入日本,在日本史籍中最早记录声明的是养老4年(720)12月25日天皇的诏敕:

"癸卯、诏曰:释典之道,教在甚深。转经唱礼,先传恒规……。比者,或僧尼自出方法,妄作别音。遂使后生之辈积习成俗。不肯变正,恐污法门,从是始呼,宜依汉沙门道荣、学问僧胜晓等转经唱礼,余音并停之。"②

① 简井英俊:《东大寺要录》卷2,[日]全国书房,1944年,第50页。

② 《续日本纪》卷8。

上述"或僧尼自出方法,妄作别音。不肯变正,恐污法门,宜依汉沙门道荣、学问僧胜晓等转经唱礼,余音并停之。"可见日本最初的声明唱法是以唐的僧人道荣、胜晓为规范的,目的是为了避免当时日本僧尼们自立唱法、误入迷途,玷污法门。无疑日本最初声明的规范唱法是来自于唐的僧人。这里首先让我们追溯一下声明进人日本之前的音乐形态。

# 一、印度和中国的声明

声明是一种佛教音乐.源自梵语 Sabda - vidvā(摄拖芯驮)的 汉译,源于古代印度婆罗门教推行的五明之一的声明①。声明最 初于公元1世纪前后随佛教传入中国,逐步为中国所接受。三世 纪三国时期,武帝曹操的第四子陈思王曹植于山东省的鱼山听到 了来自波斯北部的康居国来的僧会(现伊朗)的佛教声明,深受感 动,在此妙音的启发下创作了佛教的声明②。这可能是中国关于 声明的最早记载。因此可以断定,最早从印度传来的梵语声明的 形式经曹植之手,出现了中国式的汉赞。在中国从三国以后至隋 唐佛教声明得到了迅速地发展,并形成了一个繁盛时期,与此同时 佛教的仪式音乐也逐渐走向成熟和完善。在唐以前,史籍中曾出 现过像康僧会、帛法桥、云迁、僧弁等称为经师的声明专门家。佛 教中诸多的法式也得到制订,并盛行着一系列的大型法会活动。 但到了晚唐、尤其是会昌五年(845)佛教受到了严厉的打击开始 走向衰弱,由此从日本来唐的留学僧也开始逐渐减少,834年日本 最后一次派遣遣唐使来唐(第18次派遣),约半个多世纪后的894 年,日本废除了澧唐使制度。

① 印度婆罗门教的五明:内明(教学)、声明(音韵、发音)、医明(医学)、因明(伦理学)、巧艺明(工艺、阴阳、历数)。

② 参见吉川英史:《日本音乐的历史》,[日]创元社,1965年,第57页。

由于在中国没有留下关于声明演唱的具体记载,如乐谱、乐律、乐调、演唱法以及与佛式的关系等,因此很难了解当时唐代声明的音乐状况。但是如上所述,养老4年(720)12月25日的天皇诏书表明,日本早期的声明唱法是由唐朝僧侣带来并规范化的,也就是说早期日本的声明是唐声明,这一点是毫无疑问的。

# 二、日本的声明

如上所述,最早记载日本声明的文献是《续日本纪》养老4年(720)中的诏敕,这是对当时僧尼们的"转经唱礼"声明以唐僧道荣的唱法为规范作出的诏书。此后的几十年中,以中国为主体的声明在日本佛教仪式活动中得到了全面展开。30年后出现在东大寺开光供养仪式中的大型声明演唱活动"呗"、"散华"、"梵音"和"锡杖"等四种声明曲的《四个法要》,充分显示出日本已经完全接受了中国的唐声明。

奈良时期从中国传入日本早期的声明,大约有两个途径:

- 1) 直接通过遺隋使、遺唐使传入日本。
- 2) 通过朝鲜半岛进入日本。

这些声明传人日本,尤其是在关西地区的一些寺庙中,被称作 南都诸宗寺。如奈良的东大寺修二会以及薬师寺的修二会等都继 承着一些古老的、与后代不同的声明特色。但进入平安时期以后 南都的声明开始同后来的真言宗、天台宗声明进行了交流并发生 了一些变迁,本来的性格也随之发生了变化。

声明在日本逐步得到展开、发展是进入平安朝以后的事。这一时期主要是以天台宗和真言宗为主体的两大声明流派,平安初期的声明中还应该包括南都的声明,当时这三者平行并存,不分上下。在宫中的斋会、诸寺的法会中,三方的僧侣一起诵唱声明,他们的词章也完全相同,因此三者间的声明应该是没有区别、平行共存的。但是进入11世纪以后这种共存的平衡开始发生变化,各流

派间交流减少,各自步入了独自的宗派声明之中。后来实际上影响最大的是真言宗和天台宗两派声明。这两派的创始者空海和最澄,他们都是留唐的高僧,这两派的声明对日本现代声明的产生与发展做出了不可磨灭的贡献。以下对这两大声明流派作一简述。

### 1. 真言声明

该宗派的鼻祖可追溯到空海(774~835),谥号弘法大师。 804年7月作为遣唐使人唐,经福州人长安,历访诸寺求师,后来 在青龙寺的惠果习得真严密法,接受了金胎两部的传法灌顶,成了 正统真言教的第八祖。两年后回国(806年10月)人居高雄山。 816年7月获准首创高野山金刚峰寺。他将在唐期间学得的佛教 以及密教的声明带到日本,在"三业度人"的制度下设立了声明 业,为声明的发展竭尽全力。空海在日本建立了真言宗并创设了 声明业,但声明真正得到巩固和发展是在11世纪末叶,空海的弟 子宽朝统一和整理了真言宗声明中的各种曲目和博士谱(声明的 一种乐谱),建立了今天真言宗声明的基础。现存的《中曲理趣 经》、《大阿阇利声明》等声明曲都是宽朝加注的乐谱。

此后真言宗声明中产生了许多流派,它的流传也受到了多种 艰难错综的磨练。到了13世纪上半叶的贞永、嘉祯年间天台山金 刚峰的第41代佛主胜心将真言宗中的重要流派进流纳人高野山, 又将高野山称之为南山。这样南山进流派的声明就成了后来真言 宗声明的中枢部分。

### 2. 天台声明

平安朝以后的另一个重要的声明流派就是天台声明。天台宗的创立者是同空海一样被选拔出来的高僧最澄。作为遣唐使赴唐学习的最澄,于804年7月入唐,在天台山求法。翌年回国,806年在京都的比叡山开创了天台宗。但天台声明的创立始者应推最澄后的第三代佛主圆仁为始祖。圆仁也曾入唐求学,潜心研究唐的五台山佛法。他将唐的新佛教、显教、密教、净土教等多种声明

系统带到了日本,成了后来日本历代诸僧中相传的声明鼻相。在 天台声明的诸多流派中还须提到的是12世纪初叶的良忍。他对 当时传播的各种声明流派进行了一次大改革,对诸名流派的声明 曲作了整理、统一、提出了目安博士(声明乐谱的一种),并采用了 声明的记谱法。这对声明的发展起到了十分重要的作用。平安末 期由天台宗的家宽完成的《鱼山声明六卷帖》为天台宗的最初声 明集。这本《六卷贴》成了后来天台声明的基本教材。这一时期 的声明在宫廷、贵族间十分盛行。之后白法皇位首,藤原师长等诸 多公卿、贵族中涌现出许多声明演唱家。特别值得一提的是这一 时期的藤原师长建立了一整套新的声明理论,兴起了称之为妙音 院流派的声明一宗。这一流派后来一直传承干关东地区的称名寺 等寺院。天台声明的发展经镰仓时期又派生出了多种流派,新流 派的出现逐渐代替古老的宗流,使天台声明的发展呈现出多元化 的倾向。后来湛智创作了《声明用心集》、《声明目录》等,他的学 生宗快又将五音博士谱进行整理,并建立了天台声明的基础,也是 流传至今的大原新流声明的重要一宗。

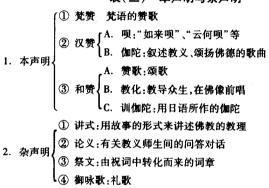
上述两大声明流派一直流传至今,是日本现在声明中的主要流派。声明源自中国,传人日本初期按中国唐的方式演唱,但后来逐步走向日本化。到了平安时期由印度、中国传来的梵文、汉文为主体的声明逐渐开始转向以和文(日文)为中心的日式声明,其发声法、曲调也大量摄入日本音乐的因素并向着日本化倾斜。在这些日本化了的声明中可以分为赞叹、和赞、教化等韵文性形态,而讲式、论义、表白则为散文性样式。这些丰富多彩又逐渐声乐化的音乐样式,对当时贵族社会中流行的催马乐、朗咏等日本歌谣的发展产生了巨大的影响。

# 三、日本声明体裁的分类

日本的声明种类繁多,但从大的方面可以分为以下两类,1.

本声明,指的是法会中佛教声乐的广义声明以及与其相当的狭义和式声明。其代表曲为在日本所作的伽陀类以及日语类的赞、赞叹。2. 本声明以外的称为"杂声明",即以法会中的音乐来达到佛教供养目的的样式化声乐曲。如法要曲、赞(梵语赞、汉语赞)等类。杂声明主要是说明教义以及围绕教义进行具体议论的词章,以及对其配置的旋律音乐。如祭文、表白、教化、讲式,议论类的体裁。这两大类声明可列表(三)如下①:

# 表(三) 本声明与杂声明



在上述的声明中曲目繁多,佛教的发挥如同基督教的弥撒曲 那样,是由很多曲目组合而形成的仪式性音乐。

### 四、声明的记谱法

日本的声明原则上都有乐谱,这不仅仅用于上课时的教习,在实际法会的演唱中也是看着乐谱来演唱的。由此可见,声明的演唱不同于其他东方音乐体裁,是一门完全按照乐谱来完成演唱的声乐艺术。由于古代没有留下声明谱,因而无法明确声明是从何时开始用乐谱来演唱的,不过显然最初的声明乐谱是以手写、手抄

① 参见吉川英史:《日本音乐的历史》第三章第四节《日本声明的发生》,第98页。

的形式出现的。到了江户(17~19世纪)才逐渐开始发行声明谱。 从这一时期的印刷谱来看绝大部分都是真言宗的声明谱。在真言 宗中有一种被称为"文明本"的乐谱,这种乐谱约在室町时期的文 明 10年(1478)印刷而成,是现存于日本的最早的印刷谱。

传统的声明谱,或者说现在使用的最为普遍的声明谱,犹如西方的纽姆谱。声明谱被称作"博士"或"墨谱"。在纵写的歌词旁注上乐谱,有些写在歌词的左边;有些写在歌词的右边;也有写在在歌词的左右两边。但是大部分,或者说主要是写在歌词的左边。以下是具体的例子。

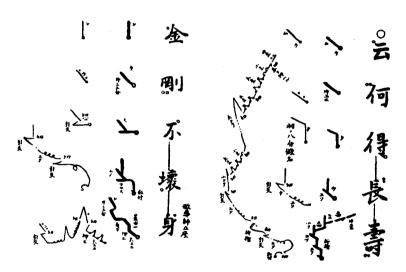


图 8 日本声明博士谱

图 8 是声明的博士谱,为进流的乐谱,称之为假博士谱。所谓的假博士谱,即为了便于学习,在声明的乐谱上增加了一些说明符号,内容同原谱一致。这份乐谱来自于称作《明治鱼山》"南山进流明治改正一鱼山虿芥集"(1892)中的一部分,是《如来呗》中的最后一曲《云何呗》中的两行歌词。其中汉字是歌词,汉字的左侧

有两排乐谱,第一排即声明谱,第二排便是为了帮助理解而增加的注释性乐谱。现在让我们看看声明具体是怎么唱的。先让我们看看右边第一行的最后一个字"寿"的声调。它从左方的下部开始逐渐往上、接着朝偏右的方向并不断上升,而后向着右方延绵不断地延伸。这就是博士谱。声明的发声也就按左方所示的发声形迹进行演唱。博士谱的左边,也就是第三排便是假博士谱。这是为了更形象、生动,便于理解而将其发音形迹作了具体描绘的图式谱。演唱者可以按"博士"的图式进行模拟演唱。声明有具体的乐调。与雅乐调相同,声明也有六调子。天台山声明与真言声明略有不同,它们所用的乐调分别有。

天台山声明所用的乐调: 壹越调(D)、平调(E)、下无调(F)、双调(G)、黄钟调(A)、盘涉调 $(^{b}B)$ 。

真言声明所用的乐调:壹越调(D)、平调(E)、双调(G)、黄钟调(A)、盘涉调( $^{b}$ B)。由于原则上不用旋律乐器伴奏,因此通常并不限于理论上的绝对音高来演唱。

下面再来谈谈声明的音阶与音型。声明的音阶理论与日本雅乐基本相同,为十二律、五音、七音(五声七声)。但一般在声明的实际应用中大部分是以五声音阶为主,有着各种音型的演唱方法。例如直向型、回旋性、返转型、旋律型等。有关博士谱的具体唱法可以通过以下的图式来理解:



毫无疑问,宫、商、角、徵、羽的五音是从中国传入日本并一直被沿用的音阶体系。一般宫音作为全曲的主音。图形①中的□符号为歌词文字,左侧为博士谱,博士谱的一端为发声的出发点,箭

头为发声的方向。它以 45°为角度顺时针方向旋转,逐步向高音方向发展。当然在声明谱中不仅仅只是一个八度内的宫商角徵羽五音,如果说比上图形①的宫音还要低的话,就如图形②所示:



如果比图形①中的羽音还要高的音位,则如图形③所示:



在声明唱法的谱式中还有许多细微、复杂的表示方法,总的来说它是一种以图式化的形式来表示音型走向的谱式。

关于其旋律的唱法大致可分为两类:朗诵性的旋律与歌唱性的旋律。前者一般为一字一音式,即一个假名或一个汉字以一个音符来歌唱。后者为一字多音式,即一个假名或一个汉字配以多音的旋律来歌唱。声明的拍子一般也分为两种:无拍子的自由歌唱与和着拍子歌唱,但往往两者是混合在一起演唱的。

有关音名和音阶的理论基本与雅乐相同,为十二律、五声、七音。调式以律吕调为主,犹如今天的大小调音阶。此外,因为在实际的演唱中声明的旋律大部分是以完全四度为基本的五声音阶体系,所以在音型上有着各种各样的旋律型,如直向型、回旋型、返转型、反向型等。

声明的旋律大致可分为两类:朗诵性的旋律和歌唱性的旋律。一字一音式的朗诵性旋律对后来的声乐体裁平曲、谣曲都产生了

一定的影响。而一字多音式的歌唱性旋律,即装饰性的演唱法,对后来的催马乐产生了很大的影响。属于歌唱性唱法的有呗、伽陀等,朗诵性唱法的有讲式、论义等。

声明的拍子从大的方面可分为两种:即1)无拍子,自由地歌唱(自由的节拍或者无拍子旋律)。2)按节奏、拍子演唱。无拍子一般用于序曲,而有拍子常用于定曲。但是一曲中也有两者兼有的情况,或者说打破序曲与定曲的规则,两者混用的现象也是存在的。

声明是佛教法会中的一个组成部分,因此其中演唱者、演唱顺序、演唱形态都由法会的形式来规定。演唱者是僧侣,法会中尼姑虽然也可以参加,但是必须按男声的音律来演唱。原则上为单声旋律、有独唱和齐唱。同一个旋律在反复中一般独唱与齐唱之间没有间隙。在独唱还没有完全结束时齐唱就进人,齐唱还没有完全结束时独唱又出现,相互间常常构成重叠式的卡农。

声明由印度传入中国,从梵赞逐渐汉化产生汉赞,3世纪以后中国出现了中国式的汉赞声明后直至唐、宋声明乐逐渐走向成熟、完善。隋唐后这一佛教的声乐体裁被日本全面接受,制定了中国式的声明系统,继而最澄与空海将留唐学得的声明带到了日本,他们分别在京都的比叡山与和歌山的高野山创立了天台宗和真言宗两大佛教宗派。随着佛教在日本的深化与展开,声明也出现了所大佛教宗派。随着佛教在日本的深化与展开,声明也出现了印度和中国的梵赞与汉赞,同时又出现了日本式的和赞。进而随着日本佛教的建立和扩大,声明也在这个系统中得到了迅速发展。从其形态上系统地分类出本声明与杂声明的类别与样式。在对调工、乐谱、旋律、拍子进行了全面梳理的同时,博士谱式的完善以及演唱系统的成熟,使得声明成为一种可以完全脱离佛事仪式的独立的艺术体裁。今天日本的声乐艺术——声明已经成为一种能与西方基督教音乐中格里高利圣咏相媲美的东方宗教艺术体裁。显而易见声明传人日本后已经完全"日本化"了。

# 第三节 日本的雅乐

在传入日本的亚洲大陆文化中,雅乐可以说是最为重要,也是影响最大的音乐体裁。日本的雅乐从其内容上来说可分为三个部分:其一,从广义上来说有神道系统的神乐、东游等日本远古时代流传下来的传统音乐。其二为狭义的雅乐,特指由亚洲大陆传入日本的宫廷音乐。它分为左右两部,即以中国的唐乐为中心,含林邑乐的左方乐,和朝鲜的高丽乐为代表,含渤海乐的右方乐。第三是指平安朝中期以后出现的以日本汉诗配上模仿唐的雅乐风格创作的声乐曲,如催马乐、朗咏、今样、披讲等。关于其分类和用法详见下页的表(四),日本的雅乐指的是第二类狭义的雅乐,也就是从奈良时期一直传承至今的大陆系的雅乐。以下主要就这一部分的雅乐进行讨论。

我们今天所看到的日本雅乐是经过平安朝及后来的明治时期二次改制而成的乐舞。尽管它尽可能保存了从大陆传入时期的风格,但历经了一千二百多年的历史以及几次改革后无论在乐队编制、演出曲目以及演奏风格上都与原来的样式发生了变化。日本的雅乐一词,无疑是从中国引进的,中国的雅乐指的是孔子所提倡的祭祀山川、祖先、宴飨的仪式音乐。那么当时的日本从亚洲大陆引进的中国雅乐是不是就是中国原来的雅乐呢?大陆的雅乐传入日本后发生了怎样的变化呢?这些都是我们首先必须了解和考查的重要内容。表(四)为日本雅乐的种类及其用法。①

① 该表引自《日本音乐大辞典》,平凡社,1992年第2版,402页。其中符号〇表示"有";×为"无"。

	El W	结构			上演的目的与场所		
	种类		舞	乐	宮中(非公开)	神社・寺院(公开)	
皇室及神道歌舞	神乐	0	0	0	4/3 祭祀神武天皇, 12/15 御神乐仪式,12/ 25 祭祀先帝		
	东游				春分日祭祀皇灵,4/3 祭祀神武天皇,秋分日 祭祀皇灵	1/15 葵花节,下鸭·上贺茂神社,8/1 冰川神社	
	大直日歌・倭歌				11/22 镇魂节		
	大歌				天皇即位典礼的大 飨宴		
	久米歌				天皇即位典礼		
大陆的乐舞	诔 歌	0	×	0	天皇的葬礼		
	唐乐	×	0	0	1/2 二日节, 1/3 三日节, 天皇生日, 园游会, 12/31 除夜节	4/5 ~ 4/7 伊勢神宮, 4/22四天王寺,4/30 石 清水八幡宮,明治神社, 5/1热田神社,5/5 春日 大社,11/1 明治神宮	
平安朝新作	高丽乐						
	催马乐				天皇生日		
	朗咏	0	×	0			

表(四) 日本雅乐的种类及其用法

# 一、日本雅乐的内容与形式

雅乐虽然发源于中国,但作为一种宫廷文化,随着中国封建宫廷制度的消逝,这种依附于仪式的音乐体裁也因失去舞台而随之消失,因此在中国雅乐的实际音响已经销声匿迹了。但在日本,从亚洲大陆传来的雅乐,其演奏活动从奈良朝起就一直延续至今,是一种少有的持续了一千二三百年的"活着"的文化。那么在日本的雅乐中究竟还留有多少中国雅乐的痕迹呢?

如前所述,日本在8世纪初接受了中国的律令制后建立了最

初的音乐制度——雅乐寮,从701年公布的雅乐寮制度中可以看到,其内容除日本本国的传统乐舞外,大陆系的外来乐舞占据了重要的比例,归纳起来大致有如下几种:朝鲜三国乐(或称三韩乐)、伎乐、唐乐、林邑乐、度罗乐、渤海乐等诸国乐。也就是说当时的日本雅乐中内含着大陆系的朝鲜、中国、西域、印度、波斯、南洋等诸多乐舞的音乐成份。这些音乐毫无疑问是当时日本雅乐的主要内容。下面就这些外来乐的内容及进驻日本的过程作一论述。

#### 1. 朝鲜三国乐

在日本的史籍中,三韩乐中的三韩并不是中国史书中所指的 马韩、弁韩、辰韩,而是指7世纪前被百济统一的新罗、百济、高句 丽三国之乐。其中高丽乐的正确的说法应该是高句丽乐,它区别 于10世纪在朝鲜出现的高丽朝音乐。在日本最早输入大陆的音 乐恐怕是上述的朝鲜三国乐。在允恭天皇42年,天皇架崩后的葬 礼中(460)新罗人就被派遣来日进行凭吊祭祀活动。《日本书纪》 卷13中记载:

四十二年春正月乙亥朔戊子,天皇崩。时年若干,于是新罗王闻天皇既崩而惊愁之。贡上调船八十艘及种种乐人八十。是泊对马而大哭。到筑紫亦大哭。泊于难波津,皆素服之。悉捧御调。且张种种乐器。自难波至于京,或哭泣或歌舞。遂参会于殡宫也。

这是日本史上外国使节团吊丧活动的较早记载。80 艘船只中载有的乐人就有80人之多,可见当时新罗来日的规模之大。这些参会于殡宫的新罗葬仪音乐"张种种乐器、哭泣或歌舞"的出演对早期的日本无疑有着深刻的影响。一个世纪后的钦明天皇15年(554)在日本史籍中又出现了百济乐人施德三斤等四人同僧

人、医师等一起人朝的记载<sup>①</sup>。接着同样在钦明天皇时期(年代不清)还记载着由中国的南方(吴国)而来的归化人智聪人朝带来一具伎乐舞面具的史实。但当时传来的可能只是伎乐的舞具而已<sup>②</sup>,真正开始传授乐舞恐怕是在至少半个世纪后的推古天皇 20年(612)百济的味摩归化日本之时,在大和的樱井教授日本青少年歌舞的伎乐(或称吴乐),这应该是外来乐在日本传授的真正开始。推古天皇 20 年夏五月在日本国史中有如下的记载。

……又百济人味摩之归化,曰:学于吴得伎乐舞。则安置 樱井而集少年令习伎乐舞。于是真野首弟子,新汉、齐文二 人,习之传其舞。此今大市首,辟田首等祖也。③

可见至少在5世纪中叶以后日本逐渐开始规模性地接受外来 乐舞,并真正进入了一个输入外国音乐的时期。最早涌入日本的 外来乐当属朝鲜的三国乐。关于朝鲜的高句丽乐何时传入日本并 没有明确的记录,但《日本书纪》中明确地记载了天武天皇 12 年 (684)在宫廷奏高丽、百伎、新罗三国乐的史实。

三国时代的朝鲜音乐深受六朝、隋的影响。在隋初的七部伎中高丽乐有14种乐器,它们是:弹筝、卧箜篌、竖箜篌、琵琶、五弦、

① 钦明天皇15年(554)2月,"百济遺下部杆率将军三贵。上部奈率物部乌等乞救兵。仍贡德率东城子莫古。代前番奈率东城子言。五经博士王柳贵代固德马丁安。僧云惠等九人代僧道深等七人。别奉敕贡易博士施德王道良。历博士固德王保孙。医博士奈率王有棱陀。采药师施德潘量丰。固德丁有陀。乐人施德三斤。季德已麻次。季德进奴。对德进陀。借依请代之。"——《日本书纪》卷19。

② 在《新撰姓氏录》卷18,在京诸番下德和药使主条中载:"和药使主,出自吴国主照渊孙智聪也……持内外典药书、明堂图等百六十四卷、佛像一躯,伎乐调度一具等人朝……及伎乐一具,今在东大寺也"。

③ 《日本书记》卷20。

笛、笙、箫、小筚篥、桃皮筚篥、要鼓、齐鼓、但鼓、贝等(《隋书》卷15,音乐下)。这些乐器让人感受到当时的高丽乐受中国音乐影响的痕迹之深。但是在朝鲜三国乐中仍然保留着自我民族风格的乐曲,特别是新罗乐中的伽椰琴(十二弦)、大岑、中岑、小岑(六孔的横笛),高句丽乐中的玄琴等乐器,当时已经具有鲜明的民族风格。

朝鲜半岛与中国大陆相连,其文化受中国影响之甚可想而知。因此朝鲜半岛的音乐文化与中国大陆密切相关,但朝鲜半岛也有其独具民族特色的一面。而朝鲜半岛又是七世纪前中国文化输入日本的主要过渡渠道,所以在九世纪上半叶仁明天皇进行雅乐改革后的日本雅乐中,朝鲜三国乐(被冠之以高丽乐)成为与中国唐乐抗衡的一支强大的乐种。

### 2. 伎乐

在奈良、平安时期,日本接受的大陆文化中有一种面具表演艺术——伎乐。关于伎乐传入日本的过程,上文中已略有涉及。伎乐也被称作吴乐,活跃于7~9世纪间的日本宫廷,东大寺开光供养式(572)时,伎乐以前一、前二、后一、后二的四部乐舞的盛容参加了这一仪式活动,也就是说伎乐在6世纪中下叶已经作为一种成熟的艺术样式参加了重大的佛事活动,并充当了重要角色。

据史料记载,伎乐是一种在露天、野外演出,带滑稽性的无言假面音乐舞蹈剧,约至镰仓时期后便衰落消失了。遗憾的是伎乐的表演艺能没有得到传承,但在奈良的正仓院及法隆寺中都保留着大量的伎乐面具。这是了解当时伎乐内容的重要线索。此外,13世纪初成书的雅乐乐舞百科全书《教训抄》中较详细地记载了一些关于伎乐的曲目以及表演的细节。但日本的史籍中没有明确地记载伎乐传人的时间。有关伎乐如何传人日本,上文中已经稍作介绍,即钦明天皇时(540~571)来自吴地(现中国现江浙一带)的智聪人朝带来了一具伎乐舞具。僧人智聪以传授佛教为目的,

将伎乐传入了日本。当时的记录中只写着"伎乐调度一具",没有提及伎乐在日本的教习以及演出内容,但可以断定至少在六世纪中期伎乐已经传入日本。伎乐真正在日本得到教习和演出是在上述提及的公元612年推古天皇20年夏5月,有记载表明百济人味摩之在吴国习得伎乐,在日本大和国樱井召集少年教习伎乐舞。这两则史料都明确地记载了伎乐来自吴国这一事实。当时中国的南朝被日本称作吴国,所以伎乐来自中国的可能性极大,遗憾的是由于至今没有发现记载当时伎乐表演的历史记录,所以无法解明它在演奏时的具体形态。不过从日本飞鸟时期至镰仓时代留下了大量的伎乐面具,在法隆寺藏有含飞鸟时期的面具31面,正仓院中共有171面(含破损面具),在奈良的东大寺中也有39面,除此以外还有些散藏于其他的寺院。这些都是考察当时伎乐的重要实物。伎乐的种类有治道、狮子、师子儿、吴公、金刚、迦楼罗、婆罗门、吴女、崑崙、力士、太孤、大孤儿、醉胡、醉胡从等十四种,为一组。以下列举其中的几张面具稍作说明。

关于日本伎乐的历史来源曾有诸多的说法:①由于伎乐的乐器以腰鼓为主,而中国隋代的龟兹乐中腰鼓占据了主要地位,因此有人认为伎乐来源于龟兹。②来自印度之说,是因为伎乐的音乐及舞蹈其根源来自印度。③东南亚半岛说,认为伎乐并不是来自于中国的吴,其音乐的特点更接近于现在的印度支那半岛。④古希腊说,这一说主要从面具的研究出发,面具的容貌、形式、大小以及一部分演技都与古希腊的戏剧有相似之处①。以上四种说法都强调了伎乐的某一部分因素并对其来源进行了推论。当时的面具明显地带有印度、西域和中国南方等地的文化色彩。如"迦楼罗"最早是来自印度的神话,是一种吃毒蛇的灵鸟,是佛教的天龙八部中的一部,被称为护法神。而"婆罗门"是印度种族四姓中最高的

① 参见吉川英史:《日本音乐的历史》,[日]创元社,1965年,第26~30页。







图 10 醉胡从

图 11 醉胡从





僧侣。日本著名音乐学家羽塚启明认为它是婆罗门族的一种净行 舞①。在《教训抄》中有"洗襁褓"的别称,描绘了一位德高望重者 洗襁褓的过程,颇带讽刺意味。"师子(狮子)"也是当时四方传来 的一种乐舞样式,是百兽之王,在日本的很多寺社都有狮子舞的表 演。而"醉胡"由醉胡王和醉胡从共八人构成,即为胡人主从间的 醉态表演。从以上的这些记载中可以看到传入日本的伎乐带有浓 郁的印度和西域的地方色彩。此外, 伎乐面具中令人注目的重要

① 见羽塚启明《伎乐考》,载田边尚雄先生还历纪念《東亞音樂論叢》。

人物还有"吴公""吴女",这恐怕也是伎乐(吴乐)的中心内容。 在《教训抄》的记载中:在"吴公"和"迦楼罗"出现后,接着登场的 人物是"金刚"(即金刚力士,金刚有两种类型,开口的谓之金刚: 闭口的谓之力十)"崑崙"和"吴女"三个不同的角色,其中南方的 黑肤色奴隶崑崙①对于吴公的恋人贵妇人吴女有非分之想,他手 持扇子敲打着阳具(用绳结的阴茎)对她进行非礼之舞。这时力 士出现了,他对崑崙的行为进行了制裁。这一节展示出中国内陆 的吴公、吴女与来自南方的崑崙为主线的伎乐内容,反映出五六世 纪中国南北朝时期外来文化的兴盛、特别是带有印度文化色彩的 中国伎乐输入了日本.再现了当时的文化融合和文化交叉想象。 就面具而言,西藏的佛教乐舞及印度寺院遗留下来的佛教艺术中 都有面具。在我国国内起源于原始巫教, 散见于中国江西、安徽、 贵州等广大地区的傩舞中也同样使用面具。以迎神驱鬼为宗旨的 傩于7世纪末的文武天皇时传入日本,成为日本宫廷重要的年中 仪式之一,每年的除夕夜,都要驱除恶魔、赶走病疫,称为"追傩"。 这种仪式到了近代开始在民间流行,称之为"节分行事"。其中的 面具,显然是作为人与灵界的中介而存在的。

伎乐的伴奏乐共有三件乐器:笛、钲盘和腰鼓。笛子主要担负起旋律乐器,而钲盘和腰鼓为打击乐器。笛沿用了中国唐燕乐的龙笛。其乐谱在日本仍然续存着。林谦三认为,伎乐的笛谱至今仍传承着的有9曲。在11世纪成立的日本雅乐笛谱《怀中谱》中有"狮子",与此相同的乐谱,从镰仓中期的西园寺实兼传授的"伎乐谱"当中也能见到,而从该乐谱的其它曲目中也能

① 古代泛指中印半岛南部及南洋诸岛各国或其国人。《旧唐书·南蛮传·林邑》载:"自林邑以南,皆卷发黑身,同号为崑崙"。历史上也泛称他们为崑崙奴:唐王维《贺神兵助取石堡城表》:"龛中有尊像一,左右真人六,并狮子、崑崙各二。"这里泛指奴仆。

感受到平安后期的音乐风格<sup>①</sup>。另外,龙笛在今天的日本雅乐中 作为旋律乐器仍在使用。除此之外,钲盘很有可能就是现在雅 乐中使用的钲鼓。而腰鼓则在《信西古乐图》中能见到。因此从 这三件乐器中也能深深感到印度音乐流入中国后对其产生的深 刻影响。

# 3. 雅乐的改革及其内容

亚洲大陆系的乐舞约在公元5世纪至9世纪间陆续传入日 本.最初是朝鲜三国(新罗、百济、高句丽)乐。中国的唐乐主要是 在630年~894年间十数次遣唐使派遣过程中,大规模地传到日 本的。此外还有度罗乐、散乐、林邑乐、渤海乐等相继传至日本。 大宝元年(701)日本建立了律令制,设立了训练和演奏传统仪式 乐和外来乐舞的音乐机构——雅乐寮(属治部省管辖),它是日本 建立的最早的音乐机构。日本的传统仪式乐在早期占据了最大比 例,后来外来乐日趋兴盛,尤其是唐乐到了9世纪初人员齐整,具 有压倒性的优势,其完整的体系和成熟的乐舞形式成了日本雅乐 的中心内容。但是,由于这些来自不同地区和国家的外来乐,其乐 器及乐调等十分繁多杂乱,不易统一。从乐调上来讲,就有印度传 来的五旦七调、有中国的俗乐二十八调、雅乐八十四调、荀勖笛律、 来自丝绸之路及中国的大量乐器以及乐谱体系等。因此为了话 应、符合日本人的欣赏、使用习惯、到了仁明天皇(833~850 在位) 时期,历经半个世纪之久对雅乐进行了一次大规模的改革,其内容 主要体现在以下三个方面:

- ① 对乐曲进行了左右方两个系统的分类。右方乐:朝鲜三国乐(含渤海乐)称作高丽乐。左方乐:以唐乐为主体含林邑乐,称作唐乐。形成了左右对置的乐舞形式。
  - ② 对乐器及乐队编制进行大规模的整理、删除,特别是把不

① 参照吉川英史:《日本音乐的历史》,[日] 创元社,1995年,第31页。

符合日本人欣赏趣味的等、尺八、大筚篥、箜篌等排除出雅乐队的行列。形成了如今的管、弦、打击乐的小规模乐队体制。

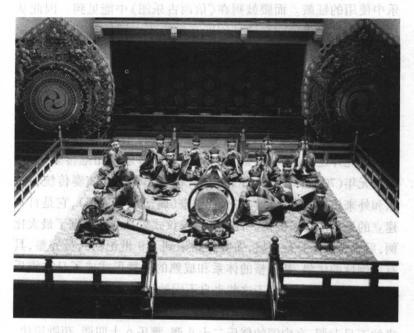


图 14 日本现行的雅乐队(宫内厅)

③ 对乐调理论的调整。对自中国庞大的乐调理论简素化,构成了雅乐的六调子,并以唐乐为中心对雅乐进行全面、系统地调整。

这一改革使雅乐向着日本化迈出了第一步,也是最为重要的一步。平安中期以后雅乐进入了一个全盛时期,曲目、乐器及番舞等形式逐步制度化。平安时期以后又产生了日本本国的雅乐创作和演奏家,如源雅信、源博雅、藤原师长等,他们的创作不仅延续、传承了来自中国宫廷的音响,同时也开始了雅乐发展新的历程,逐渐走向了日本化。平安中期以后在贵族中开始出现了中国唐乐的

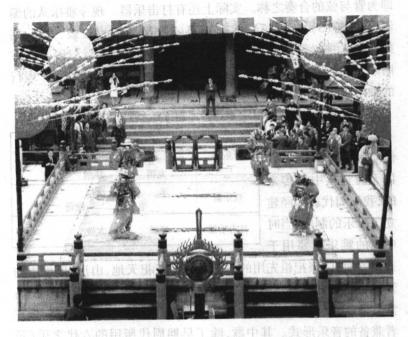


图 15 日本雅乐的舞乐(四天王寺)

旋律配以日本歌词的新乐种——催马乐、朗咏等。

日本的雅乐经九世纪初的第一次改革后形成了初步的雅乐编制和格局,到了明治时期(1867~1911)雅乐又经历了一次调整。在音乐制度上,太政官下设了雅乐局,从而代替了十个世纪以来的雅乐寮。随后将流落在民间、寺院的各路乐家大统合,对各系统传承的曲目进行遴选,同时对雅乐的记谱法、节奏、旋法等进行了规划和统一。经明治9年(1876)和21年的两次调整,制定了称为"明治选定谱"的现行雅乐曲目和乐谱。其中将传承的220余首唐乐删节成70多首,从40余首的高丽乐中选出了25曲,定型为今天的雅乐格局。

日本的雅乐在演奏形态上分为两个部分:管弦与舞乐。管弦,

即为管与弦的合奏之称。实际上还有打击乐器。现今雅乐队的编 制是: 龙笛(3)、筚篥(3)、笙(3)、筝(2)、琵琶(2)、钲鼓、太鼓、羯 鼓(各1)的小型乐队。管弦(器乐合奏)的单独曲目只限于左方 唐乐,而舞乐是指有器乐的伴舞。唐乐和高丽乐各具舞乐。现行 的雅乐队的排列形式可参照下列的表(五)。

关于日本的雅乐.

不得不涉及到雅乐的 性质问题。"雅乐"一 词无疑是从中国传来 的,我国周代就已经建 立了雅乐的制度,当时 中国的雅乐主要用于

	乐器名称						
管乐器	龙笛 龙笛 龙笛	<b>筚篥 筚篥</b> 筚篥	<b>笙</b> 笙				
弦乐器	<b>筝</b>	琵琶 琵琶					
打击乐器	征鼓	太鼓	羯鼓				

表(五) 现行日本雅乐队的排列与编制

三个方面:1)祭祀祖先用的庙祀乐。2)祭祀天地、山川、鬼神用的 郊祀乐。3)礼仪飨宴用的宴飨乐。雅乐的演奏形式简而言之为, 堂上登歌、堂下乐悬、文武八佾。也就是中国的雅乐是歌、舞、乐三 者兼备的音乐形式。其中歌,除了早期周代所用的六代之乐(黄 帝的《云门大卷》、尧的《咸池》、舜的《大韶》、禹的《大夏》、商汤的 《大濩》、周初的《大武》)以外、汉后出现了本朝的词章。堂下用的 悬架乐器主要是打击乐器.特别是中国雅乐中具有象征意义的.编 钟、编磬、建鼓、敔、柷、搏拊、鼗以及管弦乐器的琴、筝、瑟、箫、笙、 竿等,构成严密等级制度的悬架与管弦相结合的乐队形式;舞蹈则 为方整形、制度化的八佾之舞。中国的雅乐是周朝"礼乐"制度中 的重要内容,礼是政治、是道,而"乐"是支持"礼"的附庸,并不是 我们今天所说的音乐这一概念,它不是感官性的、供人欣赏的艺 术。从雅乐的歌、乐、舞来看、歌、是歌颂历代皇帝的词章,六代之 乐从黄帝时期的《云门大卷》至周朝的《大武》,汉代开始出现了歌 颂本朝皇帝的词章后,至唐代的"十二和"雅乐是"登歌"的一个巅 峰时期。乐,具有严密等级制度的钟、磬悬架乐器,即因等级的不

同,乐器数量和方位也不相同。天子(皇帝)为四面之架,诸侯为三面之架,卿大夫为两面之架,而士为一面之架,形成了君君臣臣子子父父不能犯上的等级制度。八佾之舞也同样是为礼服务的一种样式,天子为八佾之舞(64人),诸侯为六佾之舞(48人),卿大夫为四佾之舞(32人),士为二佾之舞(16人)。佾舞与悬架之乐相携构成了雅乐的特殊文化含义:它并不是感人至深、富有艺术特性音乐品种,而是为礼而存在的附庸产品。

但遗憾的是真正的中国雅乐并没有传到日本。从日本现有的雅乐来看,没有中国的歌,只有舞、乐。其"舞"并不是来自中国的佾舞。乐中的管弦乐器也没有中国雅乐中所必备的钟、磬等悬架之器。另外日本雅乐的曲目,如《破阵乐》、《拨头》、《兰陵王》、《春莺啭》、《玉树后庭花》、《甘州》、《圣明乐》、《桃李花》等都是隋唐时期宫廷燕乐的曲目,并不是唐代"十二和"雅乐的内容。因此日本雅乐的实际内容并不是中国的雅乐,而是唐代的燕乐。

# 第四节 踏 歌

在日本的历史记载中,"踏歌"这一术语最初出现于七世纪末。那是由唐人、汉人直接在日本宫廷演奏的。也就是说,日本踏歌的最初演奏实体是来自中国的。那么,传入日本后的踏歌,其演奏样式以及实际用法是否完全被蹈袭、沿用?或是说在多大程度上适应于日本风格接受变化,或被同化为日本踏歌了呢?对此,以下想从三个方面来进行分析、阐述。1.中国的原始踏歌(唐及此前)。2.日本奈良(710~794)、平安(794~1185)时期的踏歌。3.接纳异文化中的若干问题。

### 一、中国的踏歌

"踏歌"这一术语的本身,是一边用脚踏地踩拍一边唱歌的意

思。这里的"踏"可以说是舞蹈的初期形态。在中国的文献中踏歌一词中的"踏"有"沓"、"蹋"、"蹈"、"蹹"等不同的表记形式,它们都是"踏"的异体字,这里统一记为踏。

对于踏歌一词最初何时出现在中国史上的,并没有明确的记录。 但是踏歌一词在史籍出现之前,众人手与手相连,脚踏地踩拍的表演 形式在书中已有记载。晋的《西京杂记》卷3中有如下记载:

十月十五日,共入灵女庙,以豚黍和乐神,吹笛击筑,歌上灵之曲。既而相与连臂踏地为节,歌赤凤凰来。

这是在秋收前后,为了祈求丰收,以食物、音乐舞蹈来娱神的一个例子。象这种"连臂踏地为节"歌唱的表演形式在后来的史籍中亦能见到。《梁书》卷39中有:

……作杨日华歌辞,使宫人昼夜联臂踏足歌之……。

另外在《北史》卷48中又道:

·······日暮罢归,(尔朱荣)便与左右连手踏地,唱回波乐而出。

还有《隋书》五行志中又有"周宣帝与宫人夜中连臀踏蹀而歌"等的记录。

上述文献中虽然没有出现踏歌一词,但是歌舞者们手与手相连(联臂、连手)的同时,又踏足、踏地应随着歌拍踏节舞蹈。可以说这是踏歌一词出现前的演出形态。

到了唐代,踏歌作为大众性的娱乐歌舞在民间和宫廷都十分 盛行。这在当时的诗及其他的文献中均有反映。李白的《赠汪

# 伦》诗中载:

"李白乘舟将欲行,忽闻岸上踏歌声"。

顾况的《听山鹧鸪》中则有:

"夜宿桃花村,踏歌接天晓"。

另外,徐铉的踏歌词《寒食成判官垂访因赠》中又有:

"还巷踏歌深夜月,隔墙吹管数枝花"

这些都形象地记载了民间野外盛行踏歌的情景。其实这种流行于民间的踏歌也波及了宫廷。正月十五日(上元日)的夜晚,睿宗皇帝在安福门看灯,宫廷的内人,即内教坊的女乐人们手牵着手(连袂)踏歌。女乐人们通宵达旦地踏歌,取乐于百官僚臣<sup>①</sup>。踏歌在宫廷中作为特殊的娱乐活动被广泛地应用,其规模亦十分之大。唐・大中(847~860)初年中有这样的记载:

大中初,太常乐工五千余人,俗乐一千五百余人。宣宗每宴群臣,备百戏。帝制新曲,教女伶数百人,衣珠翠缇绣,连袂而歌,其乐有播皇猷之曲,舞者高冠方履,褒衣博带,趋走俯仰,中于规矩。又有葱岭西曲,士女踏歌为队,其词言葱岭之民乐河湟故地归唐也。——《新唐书·礼乐志》(十二)

① 景云2年(711)年春正月"……上元日夜,上皇御安福门观灯,出内人连袂踏歌,纵百僚观之,一夜方罢。"——《旧唐书·睿中》,中华书局,1975年,第116页。

这里对宫中女踏歌的上演情景作了比较详细的描述。女乐人 们穿着饰有真珠翡翠的服饰,手拉着手(连袂而歌)。舞人们戴着 高帽子,穿着方口大鞋,博大宽松的衣带,在一定的规则范围内一 俯一仰地朝前歌舞。

上例中太常及俗乐乐工有五、六千人之多,踏歌在宫廷的规模之大由此可见一斑。其实以歌唱,节拍为特点的踏歌,随着它的盛行也直接影响到当时的文学样式,产生了唐代独特的诗歌样式——踏歌辞。初唐太宗贞观(627~649)年间谢偃二首五言八句的《踏歌辞》最初问世。其一为常体,四平韵①:

逶迤度香阖, 顾步出兰闺。欲绕鸳鸯殿, 先过桃李蹊, 风带舒还卷, 簪花举复低。欲问今宵乐, 但听歌声齐。

### 其二别体,五平韵

春景娇春台,新露泣新梅,春叶参差吐,新花重叠开。花影非莺去,歌声度鸟来,倩看飘摇雪,如何舞袖回。

半个世纪后,即睿宗景云(710~712)年间又出现了崔液的二首五言八句诗。其中的一首<sup>②</sup>:

采女迎金屋,仙姬出画堂。 鸳鸯裁锦袖,翡翠贴花慌。 歌响舞分行,艳色流动光。

① 彭定求等:《全唐诗》卷38,中华书局,1960年,第492页。

② 《全唐诗》卷54,第667页。

紧接着玄宗开元(713~741)初年产生了张说的七言四句体的踏歌辞。 $^{\textcircled{1}}$ 

花萼楼前雨露新,长安城里太平人。 龙街火树千重焰,鸡踏莲花万岁春。

这种四言七句的体裁很快地流行开来,顾况、陈去疾、刘禹锡等都留下了许多七言四句体的踏歌辞。由此可见踏歌的节奏到了唐代被规范化了,即以五言、七言的韵律节奏为主来歌唱舞蹈,这已经是一个不争的事实了。

以上阐述了踏歌在中国历史上出现的状况,接下来让我们看。 看踏歌的演奏场所与演出形式。

关于踏歌的演奏场所,前述李白的"忽闻岸上踏歌声"以及顾况的"踏歌接天晓"中可见踏歌的表演是在野外进行的。而刘禹锡的踏歌词"桃蹊柳陌好经过,灯下妆成月下歌"则具体地描写了民间踏歌是在柳陌桃蹊间,灯花月下进行的。其实踏歌不完全只是在室外进行,有时也在室内举行。崔液的五言《踏歌词》"采女迎金屋,仙姬出画堂"中的"金屋、画堂"则描绘了在室内的踏歌情景。该辞的后句"歌响舞分行,艳色流动光"则将列队分行的采女、仙姬们在光照下艳波流动,富丽精致的情景描绘得栩栩如生。唐开元进士尉迟匡有"观内人楼上踏歌"的诗句。《教坊记》里则有"楼下戏出队"的记载。因此,当时不仅有室内踏歌,还有楼上楼下之分。而从以上的"出队、舞分行、踏歌为队"等的字句来看,踏歌的演出形式一定是手连手成行,为列队进行的。

另外,这里还值得一提的是唐代,特别是民间,无论是城镇还是乡间,歌舞之地都被称作"歌场"。唐《乐府杂录》鼓架部中有

① 《全唐诗》卷89,第982页。

"苏中郎……每有歌场, 氣入独舞。"其实歌场也被称作舞场。带舞蹈的踏歌则被称为歌场。唐《岳阳风土记》中记载:

荆湖民俗,岁时会集或祷祠、多击鼓,令男女踏歌,谓之歌场。①

这里"男女踏歌"被明确地指为歌场。有关歌场中踏歌的性格《宜和书谱》中对唐·文宗太和(827~835)年间南方中秋夜的踏歌有着具体的记载:

进士文萧客寓钟陵,南方风俗中秋夜妇人相持踏歌。……吴彩鸾在歌场中作调弄语以戏萧萧心悦。②

上文中所及的调弄语实际上是一首诗,在《古今事文类聚》的 前集卷11"天时"条中载:

豪杰多召名姝善讴者,夜与丈夫间立,握臂连踏而唱,惟 对答敏捷者胜。<sup>③</sup>

具体描述了在歌场中男女踏歌间互相对答、戏弄的场景。显然,这里的歌场完全是男女戏悦的娱乐性场所。

下面再让我们看看踏歌的演奏者。以上踏歌例中出现了"宫女、内人、彩女"等,特别是上例《旧唐书》《新唐书》中所记载的宫廷大规模的踏歌,其中以内教坊的女踏歌为主的形式是毫无疑问

① 宋·范致明:《岳阳风土记》,台湾:艺文印书馆,1969年,第15~16页。

② 《宣和书谱》,台湾:世界书局,1967年,第127页。

③ 《古今事文类聚》,钦定四库全书,上海古籍出版社,1989年,第12页。

的。但从当时的史料来看,至少民间的踏歌并不只限于女性,男性以及男女混合的情况都有。上例中《岳阳风土记》有:"……令男女踏歌。"的记录。顾况的"踏歌接天晓"则可推测为大规模的男女混合踏歌。唐后宋朝名画家马远的《踏歌图》则形象地描绘了四个老农,花白胡须在田垄溪桥间边歌边舞的情景。因此,唐代踏歌的表演者在宫廷也许以女性为主,而民间则有女性,男性以及男女共同等多彩的踏歌形式。

中国特别是唐代的踏歌其表演形式及性格大致可以总结出以 下三个特点:

- 1) 手连手,列队成行的男女群体的歌舞。
- 2) 举行于野外与室内,主要用于夜晚。
- 3) 民间和宫廷的娱乐行事活动。

以上列述了在中国文献中有关踏歌一词的含义,但是在中国 与踏歌有相同意义的"飒踏"在史籍中也频繁出现。因与本研究 中的踏歌有相关含义,在此稍作论述。

"飒沓"一词最早出现于我国南北朝(386~581)时期,这是指 飒踏。"飒"为风声的拟声字,表现英姿飒爽的舞蹈姿势和动态 感。南朝的宋人鲍照的《白纻舞词》道:

含商咀徵歌露晞,珠履飒沓纨袖飞。

这里商和徵都是音名,"珠履"是舞蹈时为发出声响而嵌入鞋中的玉。这是一首晨歌,诗中唱出了长袖拂舞、飒爽英姿的样态。像这样的飒踏舞蹈,一直持续至唐。李白的诗《上云乐》中载:"淋漓飒沓,进退成行"①,描述了非常雄壮明快的"飒沓"之舞,列队成行地前进与后退的英容舞姿。列队成行地进行舞蹈也是飒踏之舞

① 清・彭定求等:《全唐诗》,中华书局,1960年,第1687页。

的一大特点。这种形态在李白的《鼓吹入朝曲》中也有记载:

铙歌列骑吹,飒沓引公卿。

显然是列队成行鼓骑吹,联手飒沓引公卿的舞蹈场面。

"飒沓"于唐朝传到了日本,在文献中记载为"飒踏"、"杂踏"等字样。在源博雅的《博雅长竹谱》中收录有《苏合香》的乐曲,在该曲的开始处载有:"序五贴、人破、飒踏、急"。在12世纪成书的藤原师长的筝集《仁智要录》及同时期的琵琶集成《三五要录》中都收录了唐乐《春莺啭》的曲目,其中都载有飒踏的段落。在《仁智要录》的《苏合香》中没有记载"飒踏"的舞曲,为此,在其前序中有如下的一段文字说明:

"……入破之上,有杂踏而无其舞,问其由,延历遣唐使时,舞生和尔部岛继舞此曲来时忘杂踏也,乃地除弃之者。……飒踏拍子二十,急拍子二十,可吹四反,但序第二贴并飒踏世不用……"——《仁智要录》九"盘涉上"。

这里表明了飒踏是舞曲,而在《仁智要录》四,"壹越上"中收集的"团乱旋"以及《三五要录》中"团乱旋"、"春莺啭"所收录的"飒踏"都应该是舞曲。当然上述"苏合香"、"春莺啭"以及"团乱旋"等日本雅乐的曲目都能在《教坊记》中找到,也就是说飒踏原来是唐宫廷的舞曲,传到日本后得到了广泛的流传。

具有以上特点的中国踏歌(飒踏)于唐代传到日本后以什么样的形态出现,又产生怎么样的变化?下面让我们看看日本方面的踏歌。

### 二、日本的踏歌

在日本文献中"踏歌"这一术语出现时,其演奏实体或者说演奏样式是来自中国的。为解明日本如何接纳来自中国大陆的这种外来文化,又将其衍变为自我文化的过程,这里首先对奈良、平安时期记录宫廷文化的《六国史》①中踏歌的出现例作一调查。接着对 10、11 世纪的史料、特别是当时的日记等的文献中所出现的踏歌例分别作一分析和解释。下面首先将《六国史》中出现的"踏歌"例按历史年代顺序全部列述如下,以全面考察踏歌在日本的含义。

持统七年(693)正月丙午、是日。汉人等奏踏歌。

——《日本书纪》卷 30.418 页

持统八(694)年正月辛丑、汉人奏'请'踏歌。

癸卯、唐人奏踏歌。

**——《日本书纪》**券 30,421 页

天平2年(730),正月十六日、天皇御大安殿、宴五位已上。晚头、移幸皇后官。百官主典已上陪从、踏歌且奏且行。引入宫里、以赐酒食。

----《续日本纪》**卷 10.228** 页

天平14(742)年正月十六日、天皇御大安殿、宴群臣。酒酣奏五节田舞。讫更令少年童女踏歌。又赐宴天下有位人并

① 《六国史》奈良、平安时代编纂,由六个编年体的官撰史书总称。1.《日本书纪》全30卷·系图1卷,记载期间:神代~697年。2.《续日本纪》全20卷,记载时期:697~791年。3.《日本后纪》全40卷。记载时期;792~833年。4.《续日本后纪》全20卷,记载时期;833~850年。5.《日本文德天皇实录》全10卷,记载时期;850~858年。6.《日本三代实录》全50卷,记载时期;858~887年。《六国史》是了解平安朝及此前历史的重要史料。

诸司史生。于是、六位以下人等鼓琴歌曰、新年始迩 何久志 社 供奉良米万代摩提丹。宴讫赐禄有差。

---《续日本纪》卷 14,402 页

天平胜宝4年(752)夏4月9日。卢舍那大佛像成。始 开眼。是日行幸东大寺。天皇亲率文武百官。设斋大会。其 仪一同元日。五位已上者著礼服。六位已下者当色。请僧一 万。既而雅乐寮及诸寺种种音乐并咸来集。复有王臣诸氏五 节。久米舞。楯伏。踏歌。袍袴等歌舞。东西发声。分庭而 奏。所作奇伟不可胜记…。

——《续日本纪》卷 18,213~214 页

天平宝字3年(759)正月十八日、飨五位已上。及蕃客。 并主典已上于朝堂。作女乐于舞台、奏内教坊踏歌于庭。

---《续日本纪》卷 22,259 页

天平宝字7年(763)正月十七日、帝御阁门。飨五位已 上及蕃客。文武百官主典已上于朝堂。作唐吐罗。林邑。东 国。隼人等乐。奏内教坊踏歌。客主主典已上次之。赐供奉 踏歌百官人及高丽蕃客绵有差。

——《续日本纪》卷 24,292 页

神护景云元年(767)十月二十四日、御大极殿。屈僧六百。转读大般若经。奏唐高丽乐。及内教坊踏歌。

----《续日本纪》卷 28,348 页

宝龟11年(780)正月十六日、赐唐及新罗使射及踏歌。

——《续日本纪》卷 36,456 页

延历14年(795)正月十六日、宴侍臣、奏踏歌曰:山城显 乐旧来传、帝宅新成最可怜、郊野道平千里望、山河擅美四周 连。(新京乐、平安乐土、万年春)

冲襟乃眷八方中、不日爰开億载官、壮丽裁规传不朽、平 安作号验无穷。(新年乐、平安乐土、万年春) 新年正月北辰来、满宇诏光几处开、丽质佳人伴春色、分 行联袂舞皇垓。(新年乐、平安乐土、万年春)

卑高泳泽洽欢情、中外含和满颂声、今日新京太平乐、年 年长奉我皇庭。(新京乐、平安乐土、万年春)

----《日本后纪·逸文》,卷3,19 页

延历18年(799)正月十六日、御大极殿宴群臣并渤海客奏乐、赐蕃客以上榛揩衣并列庭踏歌。

---《日本后纪》卷 8,20 页

弘仁6年(815)正月十六日、御丰乐院、宴五位已上及蕃客、奏踏歌、赐禄有差。

---《日本后纪》卷 24,207 页

弘仁11年(820)正月十六日、御丰乐殿、奏踏歌、宴群臣 及蕃客、赐禄有差。

---《日本后纪·逸文》, 卷 28,143 页

弘仁13年(822)正月十六日、御丰乐殿宴五位已上及蕃客奏踏歌。

---《日本后纪·逸文》, 券 30.154 页

天长2年(825)正月十六日、为谅闍无视踏歌、但赐酒肴及禄。

——《日本后纪·逸文》, 卷 33,191 页

天长4年(827)正月十六日、圣体不豫、不御紫宸殿。皇太子以下侍从已上、赐禄观踏歌。

――《日本后纪・逸文》,卷 35,210 页

天长7年(830)正月十六日、御紫宸殿、赐宴、奏踏歌。

——《日本后纪·逸文》, 卷 38,235 页

天长8年(831)正月十六日、皇帝御紫宸殿、览踏歌、赐禄有差。

---《日本后纪·逸文》, **券 39**,247 页

承和4年(837)正月十六日、天皇御紫宸殿、观踏歌。

——《续日本后纪》卷6,100页

承和5年(838)正月十六日、天皇御紫宸殿览踏歌、宴竟赐侍从已上禄有差。

——《续日本后纪》卷7,116~117 页

承和6年(839)正月十六日、天皇御紫宸殿、览踏歌、宴 侍从已上、赐禄有差。

——《续日本后纪》卷 8,135 页

承和7年(840)正月十六日、天皇御紫宸殿、不卷珠簾、 而宴侍从已上。览踏歌、毕赐禄有差。

——《续日本后纪》卷9,158页

承和9年(842)正月十六日、天皇御紫宸殿、览踏歌、赐侍臣等禄有差。

---《续日本后纪》卷11,212页

承和11年(844)正月十六日、天皇御紫宸殿、宴侍从已上、览踏歌、毕赐禄有差。"

---《续日本后纪》卷 14,273 页

承和12年(845)正月十六日、天皇御紫宸殿、观踏歌、宴侍从已上、讫赐禄有差。

---《续日本后纪》**卷 15.286** 页

承和13年(846)正月十六日、天皇御紫宸殿、宴侍从已上、览踏歌、讫赐禄有差。

---《续日本后纪》卷 16,300 页

承和14年(847)正月十六日、天皇御紫宸殿、宴侍从已上、览踏歌、讫赐禄有差。

——《续日本后纪》卷 17,318 页

承和15年(848)正月十六日、天皇御紫宸殿、宴侍从已上、览路歌、讫赐禄。

---《续日本后纪》卷 18,333 页

嘉祥3年(850)正月十六日、垂御簾览踏歌也、宴侍从已上、赐禄有差。

---《续日本后纪》卷 20,381 页

仁寿2年(852)正月十六日,赐宴侍臣、踏歌如旧仪。

——《文德实录》卷 4,56 页

仁寿3年(853)正月十六日,赐宴侍臣、踏歌如常。

——《文德实录》卷 5,74 页

贞观元年(859)正月十六日、停踏歌之节。谅闍也。

——《三代实录》卷 2,16 页

贞观2年(860)正月十六日年、踏歌之节。天皇御前殿。 赐宴奏乐。踏歌如常仪。

---《三代实录》**卷 4**,45 页

贞观3年(861)正月十六日、帝御前殿。赐宴侍臣。踏 歌赐禄如常。

**——《三代实录》卷 5,66** 页

贞观 4 年(862)正月十六日、踏歌之节。天皇御前殿。 宴于侍臣。踏歌如常仪。赐禄各有差。

---《三代实录》**卷 6.86** 页

贞观5年(863)正月十六日、踏歌之节。天皇御前殿赐宴侍臣奏乐。踏歌。赐禄。其仪如常。并如旧仪。

——《三代实录》卷7,104页

贞观6年(864)正月十六日、踏歌之节。天皇御前殿。赐宴侍臣。伶官奏乐。官人踏歌如常仪。亲王以下禄各有差。

——《三代实录》卷 8,127 页

贞观7年(865)正月十六日、踏歌之节。天皇不御前殿。 宴于侍臣。踏歌赐禄如常。

---《三代实录》卷 10,145 页

贞观8年(866)正月十六日、踏歌之节。天皇御紫宸殿。 宴于侍臣。雅乐寮奏乐。官人踏歌如常。赐禄各有差。

——《三代实录》卷 12,173 页

贞观9年(867)正月十六日、踏歌之节。天皇御紫宸殿。 赐宴侍臣。官人踏歌如常。日暮赐禄有差。

----《三代实录》卷 14,209 页

贞观10年(868)正月十六日、踏歌之节。天皇御紫宸殿。宴于侍臣。官人踏歌。宴竟赐禄如常。

----《三代实录》卷 15,228 页

贞观11年(869)正月十六日、踏歌之节。天皇御紫宸殿。宴于侍臣。雅乐寮奏乐。官人踏歌如常。赐禄各有差。

——《三代实录》卷 16,243 页

贞观 12 年(870)正月十六日、地震。踏歌之节。天皇不御紫宸殿。赐宴群臣。诸仗案列。开阁门。官人踏歌。皆如常仪。日晚赐禄各有差。

——《三代实录》卷 17,259~260 页

贞观13年(871)正月十六日、踏歌之节。天皇御紫宸殿。赐宴侍臣。雅乐奏乐。宫人踏歌。日暮赐禄如常。

**——《三代实录》卷 19,285** 页

贞观14年(872)正月十六日、停踏歌之节。

——《三代实录》卷 21,303 页

贞观 15 年(873) 正月十六日、停踏歌之节。

——《三代实录》卷 23,321 页

贞观 16 年(874)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、赐宴群臣、雅乐奏乐、官人踏歌如常仪、日暮赐禄各有差。

——《三代实录》卷 25,542 页

贞观17年(875)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、

赐宴侍臣、宫人踏歌如常仪、日暮赐禄各有差。

---《三代实录》卷 27,20 页

贞观 18 年(876)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、赐宴侍臣、宫人踏歌如常仪、赐禄有差。

——《三代实录》卷 28,39~40 页

元庆元年(877)正月十六日、踏歌之节、天皇御前殿、赐宴侍臣、雅乐寮奏乐、宫人踏歌如常、赐禄有差。

——《三代实录》卷 30,74 页

元庆2年(878)正月十六日、踏歌之节、天皇在御簾中、 赐宴侍臣、雅乐奏乐、宫人踏歌、如常仪、赐禄有差。

---《三代实录》卷 33,122 页

元庆3年(879)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、赐宴侍臣、雅乐寮奏乐、宫妓踏歌如常、宴竟赐禄有差。

---《三代实录》卷 35,163 页

元庆4年(880)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、赐宴侍臣、雅乐寮奏乐、官人踏歌如常仪、宴竟赐禄有差。

---《三代实录》**卷 37,200** 页

元庆6年(882)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、赐宴侍臣、雅乐奏音乐、官人踏歌如常、赐禄有差。

---《三代实录》卷41.267页

元庆7年(883)正月十六日、踏歌之节、于紫宸殿、宴于侍臣、雅乐寮奏音乐、官人踏歌于殿上、以雪落地湿也、赐禄有差、是日、天皇不御紫宸殿。

----《三代实录》**卷 43**,293 页

元庆8年(884)正月十六日、踏歌之节、于紫宸殿、赐宴 侍臣、天皇不臨御、雅乐寮奏乐、宫人踏歌、赐禄如常。

**——《三代实录》卷 44,317** 页

仁和元年(885)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、

赐宴侍臣、官人踏歌如常、赐禄各有差。

——《三代实录》卷 47,368 页

仁和2年(886)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、宴于侍臣、官人踏歌、赐禄如常。

——《三代实录》卷 49,407 页

仁和3年(887)正月十六日、踏歌之节、天皇御紫宸殿、宴于侍臣、王公并侍、雅乐寮奏乐、官人踏歌、如常仪、赐禄各有差。

——《三代实录》卷 50,439 页

将《六国史》中出现的踏歌事例,以年代顺序、分类列出表(六)。上述史书中从最初持统7年(693)的踏歌记录直至《六国史》的最后记载仁和3年(887),约两百年间共出现了59例。除最初的三例(持统7、8年)的演出场所、机会没有明确记载外,其它都与宫廷仪式直接有关,都是天皇立仪赐宴于群臣以及番客时所奏的仪式音乐。下面,对上述史籍中出现的踏歌例的用法及意义,从演出日期、演奏者、演出场所、演奏样式等方面进行论述。

### 1. 演出日期

在日本史上并没有明确记载踏歌最初何时传入日本,日本国史中最初的记载为持统天皇7年(693)正月丙午。那是由汉人奏踏歌。翌年辛丑,还是由汉人奏踏歌。癸卯,唐人奏踏歌《日本书纪》。但是踏歌这一术语在日本史上出现之前,日本传统乐舞歌垣早已存在。那是类似踏歌的民间男女混合的集体歌舞。《续日本纪》天平6年(734)2月中,有男女二百四十余人同五位以上的朝臣共欢歌垣的记载。因此民间的歌垣于八世纪上半叶已进入宫廷。但是歌垣于宝龟元年(770)3月以后便失去了记录,逐渐被由中国传来的踏歌同化。为了说明这一点请看以下的例子。

表(六) 《六国史》中踏歌的出现例

和历		西历	场所	演奏者	和历		西历	权庇	演奏者
			物が		-		ļ	勿別	供关有
持统 	7	693—01—16		汉人	仁寿 		852-01-16		
	8	694—01—17		汉人	L	3	853-01-16		
	_	694-01-18	1	唐人	贞观		860-01-16	Δ	
天平 		730—01—16	大安殿			3	861-01-16	Δ	
70° 70° 81° 44°		740—01—16		少男童女		4	862-01-16	Δ	
大平胜宝	4	752—04—09	东大寺			5	863-01-16	Δ	
天平宝宇	3	759—01—18	庭			6	8640116		宮人
	7	763—01—17	朝堂	客主主典己		7	865-01-16	Δ	
神护景云	1	767—01—24	大极殿	上		8	866-01-16	X	宮人
宝龟	11	780—01—16				9	867—01—16	X	宮人
延历	14	795—01—16			İ	10	868-01-16	X	宮人
	18	799—01—16	庭			11	869—01—16	X	宫人
弘仁	6	815—01—16	•			12	870-01-16		宮人
	11	820—01—16	•			13	871—01—16	X	宫人
	13	822-01-16	•			14	872—01—16		
天长	2	825—01—16		·		15	873—01—16		
	4	827—01—16				16	874—01—16	Х	官人
	7	8300116	X			17	875—01—16	X	官人
	8	831—01—16	x			18	876—01—16	x	宫人
承和	4	837—01—16	x		元庆	1	877—01—16	Δ	宮人
İ	5	8380116	x			2	878-01-16		宫人
	6	839—01—16	х			3	8790116	X	宮妓
	7	840—01—16	x			4	880-01-16	X	宮人
	9	842—01—16	X			6	882-01-16	x	官人
	11	844-01-16	x			7	883-01-16	x	宫人
	12	845—01—16	X			8	884-01-16	x	宮人
	13	846—01—16	X		仁和	1	885—01—16	x	宫人
	14	847—01—16	x			2	8860116	x	宫人
	15	8480116	X			3	8870116	X	宮人
嘉祥	3	850—01—16							

场所名	符号 出现频度		出现年代	全例	
丰乐殿	•	3			
紫宸殿	X	28	693~887年的194年	59 件	
前殿	Δ	6			

天平 14 年(742)正月十六日记有"酒酣奏五节田寿、讫更令少年童女踏歌"。这里的踏歌是在五节田舞结束后进行的。五节田舞是祝贺农耕繁荣的日本年中行事舞蹈。接着在该记事的踏歌之后,六位以下朝臣们鼓着琴唱出一首:"新年始迩,何久志社,供奉良来,万代摩提丹"预祝农业丰收的和歌。从五节田舞到新年和歌的活动过程来看,那一天完全是祝贺新春的传统表演。可以断言那天的踏歌一定颇具日本传统风格。而把它与上例天平六年二月的歌垣一例联系起来考虑的话,正是中国的踏歌与歌垣相融合的良好例子。

日本宫廷正月十六日的赐宴仪式最初出现于天武天皇 5 年 (676)。但是,从踏歌这一术语的首次出现,到天平 2 年 (730)日本宫廷中的文武百官共同踏歌,其间相隔了三十六七年之久。由于没有任何记录,所以这三十几年间宫廷中是否有踏歌就不得而知了。但是,日本宫廷的踏歌作为宫廷仪式始于圣武天皇天平年间,请看表(六)。从持统 7 年正月十六日踏歌的初出到神护景云元年(767)约七十年间的 8 次踏歌例(除天平宝胜 4 年的一例外)都是在正月十六日至一月下旬举行的。而从宝龟 11 年 (780)起踏歌作为宫廷仪式被明确地统一在正月十六日。因此,可以把前述 70 年间的 8 例作为一月十六日踏歌节的前阶段。正月十六日的踏歌节直至平安后期一直作为宫廷仪式被沿用。因而不难看出日本踏歌之所以出现于正月十六,是与中国元宵节(正月十五)舞踏歌有着一定的关联。

从宝贵11年(780)至《六国史》的最后记载(仁和3年,887),踏歌

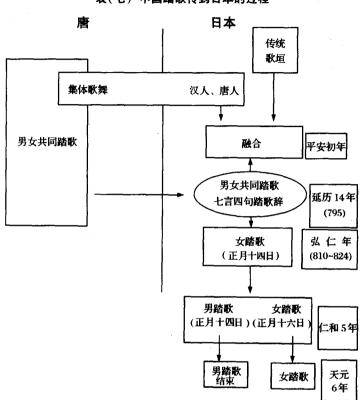
都作为宫廷仪式被统一在正月十六日举行。但最早使用"踏歌之节"一词是在贞观元年(859)的正月十六日那一天。那天,有"停踏歌之节。谅阍也。"的记录。也就是说"踏歌"是在其惯例形成以后才出现"踏歌之节"一说的。那么为什么"踏歌节"的名字是在其惯例出现了八十年后才形成的呢?对此,让我们再次纵览一下《六国史》。

这里可能与历史记载的方式有关。"踏歌之节"的称呼初出于贞观元年,从时间上来看正是《三代实录》开始写作之际(天安2年,858年8月),而在此之前,如《文德实录》等的记录者仅仅将踏歌作为一般的年中行事,从858年开始,即《三代实录》的编者开始将踏歌作为宫廷的惯例行事,以"踏歌之节"来表示,这种记载方式作为公众的仪式活动一直持续到平安后期。在《西宫记》、《江家次第》以及11世纪的《玉堂关白记》、《小右记》、《权记》等日记中都有明确记载。

日本宫廷于正月十六日在正殿举行的内教坊的踏歌,主要以女性为主体,可是从仁和5年(889)至天元6年(983)约一百年间于正月十四日在宫廷举行的踏歌中出现了男踏歌。有关日本宫廷男踏歌的记录在《河海抄》《西宫记》以及《源氏物语》中都能找到。但是男踏歌记录到了10世纪末以后,便从文献史料中消失了,而女踏歌直至镰仓(1185~1333)时代还断续地存在。为了便于说明,将中国的踏歌传入日本的过程图简要地列成表(七)归纳如下(见下页)。

# 2. 演奏者

如前所述,日本宫廷中最初的踏歌演奏者是汉人、唐人。这里的汉人可能是5世纪前后从中国来到日本的中国人。而唐人则为唐代以后渡日的唐人。从踏歌的记载来看,最早在日本史上出现踏歌时正值初唐结束(7世纪末)之际,那一时期恰好是日本与大唐交流最为旺盛的初期,所以踏歌这一音乐文化形态成了解释当时中日间的文化交流的具体实例。



表(七) 中国踏歌传到日本的过程

天平期后出现了内教坊的女乐人。天平宝字 3 年、天平宝字 7 年以及神护景云元年都有内教坊奏踏歌的记录。延历 14 年日本史上出现了四首七言四句踏歌辞,其中第三首:"丽质佳人伴春色,分行连袂舞皇核"是描绘女乐人的踏歌辞。不过当时的踏歌除了女性外,百官、主典等男性也加入其中。天平 2 年(730)的踏歌中有"百官主典已上陪从、踏歌且奏且行。"的记录。这是在日本宫廷中首次出现的百官、主典以上的官员共同舞踏歌的记载,百

官为文武官员的总称,"主典"为四部官的文职官员。因此这里不仅告诉我们日本人开始在宫廷中上演踏歌,也提示出日本的初期踏歌是由"百官、主典"等男性参与的。天平宝字7年的踏歌条中除了内教坊的女乐人外,又有"客主主典已上次之。赐供奉踏歌。"的记载。可见初期日本宫廷踏歌的扮演者以内教坊女乐人为主,而百官、宾客等的男性也随之加人,共同参与演出。这种形式一直持续到延历年间。

但弘仁6年(815)后的记录表明,踏歌开始采用"奏踏歌、观踏歌"的方式,出现了主客、官人等共演的形式。由此可以判断,日本的踏歌从那时起改由专门的演员来承担,也就是说由前述的内教坊的女性乐人来担任。贞观六年《三代实录》的记载中首次出现了"宫人"这样的女性踏歌的具体记录。从上演日期来看,这一时期的弘仁年间早已将踏歌定在正月十六日,并一直持续至镰仓时期,从其上演时期的一贯性来看弘仁年间的踏歌是日本史上女踏歌的真正开始。这里有一则材料可以作为佐证。在《内里式》正月十六踏歌式的注中曰:

延历以往,踏歌讫缝殿寮赐榛揩衣。群臣著揩衣踏歌……至于大同中此节停废。弘仁年中更中兴,但丝引榛揩群臣踏歌并停之。<sup>①</sup>

这段文字说明延历年以后宫廷中赐群臣(男人们)榛揩衣舞踏歌,这种形式到了大同年间被废除,而至弘仁年踏歌再次恢复,但是赐榛揩衣与群臣的踏歌被停止。说明了弘仁间恢复的是女踏歌。

① 藤原冬嗣等:《内里式》,[新校群书类从]第4卷所收,[日]内外书籍,1931年,第261页。

如前所述,仁和5年(889)在宫廷中出现过纯粹的男踏歌乐人,其中的上演者可分为两类:其一是"歌头"、"歌掌"、"舞人"等职业男乐人(见《西宫记》、《河海抄》男踏歌的条目)。他们在宫廷中扮演着仪式活动的重要角色。但是正月十四日不仅仅只有男踏歌的仪式活动,而另一类是贵族们在殿外进行的游行活动中进行的踏歌,即业余的贵族们。这一记载多处可见。《源氏物语》的初音中载:

(在踏歌的行列中)…… 与源氏殿下的公子夕雾中将的内大臣公子们的一行,他们穿着豪华特别醒目……。

因此,男踏歌不仅仅是职业的演奏家,业余的贵族人员也在踏歌的行列之中。这样,在日本的宫中除正月十六日的内教坊女乐人的"踏歌之节"外,仁和5年(889)在日本史上又出现了提前两日(正月十四日)的男踏歌,而男踏歌被分为主要用于宫廷仪式的职业乐人,和参与贵族的游园活动的非职业乐人两种。

# 3. 演出场所

从表(六)中可知,在日本宫廷中举行最初的三例踏歌没有明确记载上演场所。而从天平2年起约一百年间踏歌都是在大安殿、朝堂、丰乐殿及太极殿等进行的。踏歌的上演不固定地在大内里正殿的某一处进行<sup>①</sup>。天平宝字3年(759)正月十六日的踏歌条目中有"奏内教坊踏歌于庭",即当时的踏歌是在"庭院"里演奏的。这种在庭院中演奏乐舞的习俗显然是从唐传来的。另外,延历18年(799)正月十六日那一天的踏歌为"列庭踏歌"。即在庭院中以列队的形式进行踏歌,则更显示出唐的踏歌风格。

① 天平宝胜4年4月9日的踏歌是奈良东大寺开光供养仪式举行的特殊例。

从《六国史》的记录来看,从天长7年(830)起踏歌的演奏场所移至紫宸殿。即踏歌由大内里转到内里的正殿。但是,实际上天长4年(827)踏歌节的记录是"圣体不豫,不御紫宸殿"。这里没有明确地记载踏歌的场所,但却暗示了如果上演的话,应该是在紫宸殿进行的。也就是说从那年起踏歌就在紫宸殿进行了。从天长4年到《六国史》末年,踏歌主要在紫宸殿外进行,六例是在前殿进行的。只有贞观2年至7年集中地在前殿举行,这是为什么呢?为此,让我们再次对《六国史》作一调查。

据以上的史书记载,天长 4 年(827)至承和 15 年(848)间踏歌一直在紫宸殿上演,但嘉祥 2 年(849)没有踏歌的演出。从表(六)来看,嘉祥 2 年(849)至贞观 7 年(865)的 15 年间踏歌没有出现在紫宸殿。一个很重要的原因是,从嘉祥 3 年开始宫廷的记录便由《续日本后纪》转为《文德实录》了,在该书的开头处载:三月二十二日仁明天皇御崩在紫宸殿前举哀。从整个《文德实录》来看,除了这一处记载了紫宸殿以外,文德天皇在位期间就没有出现紫宸殿奏乐的记载。在这期间应该在紫宸殿举行的"重阳节"都在南殿举行,正月七日的"白马节会"在丰乐殿或南殿举行。因此大致可以推测文德年间内里的紫宸殿被改称为南殿。

《三代实录》的记录始于天安 2 年(858) 八月,这里出现了"前殿"的名字,直到贞观 7 年(865) 十一月二十一日天皇在紫宸殿举行赐宴仪式时,踏歌都在前殿举行。不仅如此这一时期的"白马节会"、"重阳节"等宫廷仪式大部分都在前殿举行。也就是说,文德时期没有使用紫宸殿这一名称,此后的一段时期,特别是自《三代实录》起出现了"前殿"一说并代替了文德时期的南殿的记法。而在史籍中没有明确记载改变地点称呼的理由。在《国史大辞典》中则记有:"历史上的紫宸殿 ……有前殿、正殿、御在所、正寝

# 寝殿、南殿等多种表记方式。"①

那么为何相同的场所,《三代实录》中前七年与后来几年中有着不同的记载方式呢?对此,在《三代实录》中的贞观7年与8年间没有任何说明,这里只能作出这样的推测,即在贞观8年时可能更换了《三代实录》的编撰人选。

在日本历史中一些日记体裁是重要的史料,其中《御堂关白记》、《小右记》、《权记》等日记都涉及了一些有关宫廷音乐的生活情景。上述的史籍从天元元年(982)至宽仁4年(1020)的43年间出现了18例踏歌的记载,其中只有三例记有上演的场所,它们均为南殿。也就说它与平安初期在正殿举行的仪式活动的作用是一致的。但是在平安中期成书的宫廷仪式书《西宫记》及《河海抄》等史籍中记载了男踏歌的活动,男踏歌的仪式是从夜晚在南殿开始,然后转人仁寿殿。结束之后又外出继续踏歌直至黎明返回。《源氏物语》中的踏歌大致为以下的过程。

·列队踏歌,宫中——朱雀院——六条院。夜晚围绕朱雀院 至黎明。

在庭院前奏《万春乐》。唱催马乐曲《竹河》、《初音》

- ·围绕冷泉院——中宫——朱雀院列行踏歌。到深夜唱《竹河》曲。《真木柱》
  - ·列队,宫中——冷泉院——围绕朱雀院至黎明《竹河》。

可见男踏歌的演奏场所要比女踏歌多。

关于踏歌的演奏场所,特别前期的女踏歌究竟是在正殿的室内还是在野外进行,没有明确的记载。但元庆7年(883)正月十六日的踏歌行事中载:"因为下雪地湿,宫人们在殿上踏歌"的记

① 国史大辞典编集委员会:《国史大辞典》,吉弘川文馆,1985年,第792页。

录。这里暗示出如果不下雨或下雪的情况下,踏歌是在殿下的庭院中进行的。这种推测在平安末期描绘宫廷朝仪、风俗的重要史料《年中行事绘卷》中的"女踏歌图"中得到应证。该图描绘了女乐人们列队在殿前的庭院里踏歌的情景。请看图 16《女踏歌图》

### 4. 演奏形态

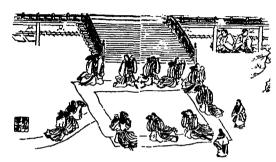


图 16 女踏歌图,引自《年中行事绘卷》

14年(795)正月十六日的《日本后纪》中记载了4首七绝踏歌词,其中第三首载有:"丽质佳人伴春色,分行连袂舞皇垓"的诗句。即美丽的姑娘们手牵着手,列队分行舞踏歌。可以看出诗句中的"分行、连袂"完全与中国的踏歌相同。而这种踏歌形式于延历18年(799)又以"并列庭踏歌"的形式出现。即描写了群臣与番客在庭院中列队踏舞的情形。由此可见,日本初期的踏歌(至少在延历18年前)主要还是沿用唐踏歌的形式。

此外,从延历14年的4首七言四句踏歌辞来看,日本的踏歌受盛唐刘禹锡、顾况等的七绝踏歌辞的影响。这是模仿唐诗风格而作成的汉诗。这种汉诗作法在平安期的文学界很流行。从诗的押韵法来看,用中文比日语更容易读。歌词与旋律、节奏有着密接的关系。当时日本踏歌的旋律和节奏是直接引进唐诗的风格、节奏,两者间无疑有着不可分割的密切联系。

有关踏歌的舞蹈形态,国史以及那一时代的日记等都没有详细的记载。但前述《年中行事绘卷》中的"女踏歌图"是十分重要

的资料。舞妓们身着唐装,头上插栉高耸着头发,手里拿着桧扇和写着歌词的迭纸,在殿前的庭院中以一定的范围,列队成行边歌边舞。这一舞蹈形态与大中初年唐宫廷的踏歌记录十分相似。

平安中期的男踏歌,如前所述与女踏歌有很大的不同。不仅出演场所有多处、还唱着平安初期产生于日本的催马乐。具体由歌头六人、歌掌以下、舞人以上的踏歌乐人先进入南殿的西面,音乐开始奏调子,乐人们又在东庭排列成行回旋三次踏歌。然后诵咏祝词、唱《绢鸭》《此殿》等催马乐。音乐停后又以双人舞前进。踏歌退出再奏催马乐。音乐的演奏除了中国乐器外,还出现日本传统乐器——和琴。具体的装束据《源氏物语》记载,演出者头戴高巾子帽,手持白杖身穿麴尘袍,从夜晚到天亮,游行般地由宫廷至朱雀院,再到六条院等多处,边歌边舞地踏歌。

### 三、接纳异文化中的若干问题

日本最初的踏歌是直接来自中国的。从其演奏习惯(庭院)、演奏样式(手牵手列队成行)以及踏歌的节奏等要素来看,至少在延历 18 年前唐的踏歌样式在日本宫廷保留得比较完整。但是中国的踏歌纯粹是一种民间风俗,进入宫廷后也只是贺春的娱乐活动,它没能成为宫廷的仪式活动。从踏歌的歌(曲)来看,《赤凤凰来》、《杨白花》等都没有作为燕乐进入宫廷。上述大中初年宫中宴会时演出的踏歌《播皇猷》亦未列人燕乐曲,那天所奏的《葱岭西曲》无疑是一曲北方的民歌。但在《北史》尔朱荣中所奏的踏歌曲中有《回波乐》,该曲被宫廷所收。《回波乐》初出于北魏时期,流传于民间。初唐曾出现了六言四句的《回波辞》。唐代诗人李景伯的《回波辞》曰:

回波尔时酒卮,微臣职在箴规,侍燕既过三爵,喧哗窃恐

非仪。①

另外,回波曲在《教坊记》中被收入软舞之曲,《羯鼓录》中被归属于太簇商(被记为《回波乐》)。《回波乐》是歌、舞、诗三者兼备,十分流行的样式。《新唐书》卷116,李怀远中记载:

中宗宴侍臣及朝集伎,酒酣,各命为回波词 ……。

又同书卷 121,崔日用:

宴内殿,酒酣,起为回波舞 ……。

可见回波舞(词)往往用于酒酣后,为高扬气氛所奏之乐。无疑是宫廷中的娱乐之乐。而这种娱乐性、风俗性的踏歌传到日本后广泛地传播于宫廷与民间。在宫廷以仪式乐的形式被接受。在民间则成了风俗性的歌舞。到了8世纪中期,由于两京畿内民间过分流行踏歌,民间的踏歌在法律上遭到了禁止。《类聚三代格》卷19的〈禁制事〉中记载:

### 禁断两京畿内踏歌事

右被右大臣今月十四日宣称。奉勒。今里中踏歌承前禁 断。而不从捉搦犹有滥行。严加禁断不得更然。若有强犯者 追捕申上。

天平神护二年正月十四日

当时不仅民间踏歌遭到禁止,两京畿内的民间男女混合歌舞

① 彭定求等编:《全唐诗》卷110,1960年,第1078~1079页。

也因男女无别,上下失序,违法败俗而被禁止。

显然,初期日本宫廷的踏歌完全沿袭了中国的踏歌,双方的演出者都是以内教坊的女性乐人为主体。但是中国的踏歌进入日本宫廷后不久就向着不同的方向变衍。从演出时期上来看,日本宫廷的正月十六日的定例节会也许是沿袭了中国宫廷的上元之日(正月十五日)的历法。但在时刻上,中国宫廷常于夜晚踏歌,通宵达旦。而日本宫廷中的演出却主要用于白天的宫廷仪式。中国宫廷主要以女性出场(也有男女青年同舞),而日本以内教坊为中心的女伎为主体,而男性由百官参加。可见两者在用法上有着相似之处,但男性的加入不尽相同。再来看看踏歌的演奏场所,日本是在内里、大内里宫廷的正殿一处,在固定的时间内举行踏歌显示其鲜明的仪式性。而中国并没有被特别固定在某一处。楼上楼下野外宫内都可进行,即为非仪式性的宫廷娱乐活动。

到了两百年后的平安中后期,宫廷文化发生了巨大变化。特别是男踏歌的产生与前期的女踏歌迥然不同,其演出时间(白天 → 夜晚)、时间的长短(用于宴会 → 通宵游行)、场所的增加  $(-处 \to 多处)$ 等变化在构造上给仪式音乐带来了很大的变化,与此同时踏歌的实体及内容也发生了根本的变化。

再来看看踏歌的演奏形态,初期的踏歌接受了中国的样式,在庭院里手拉着手列队成行舞踏歌。这种演奏形态,如前所述从踏歌的初出至延历 18 年至少持续了 100 多年。但是平安后期的踏歌,特别是《年中行事绘卷》中的"女踏歌图",女乐人们虽然穿着唐人的装束,但已不是手牵着手而是手拿着日本的桧扇和写着歌词的和纸,边看着歌词唱歌边踏舞。显然形式上已经发生了变化。

另外从文献资料来看,平安后期女踏歌的使用次数与前期相比也急剧减少。比较对照 11 世纪记载宫廷事记的日记《小右记》《权记》《御堂关白记》便可发现,从天元元年(978)至宽仁 5 年

(1021)的43 年间只举行了18 次踏歌。其中有多处正月十六日虽有节会活动却无踏歌演出的记录。平安中期的宫廷传统仪式《白马节会》、《重阳节》、《内宴》也同样急剧减少①。奈良和平安前期的踏歌作为国家宫廷朝圣乐的形象已逐渐变成了历史的产物。另外,在宽弘5年、7年(《权记》)及宽弘8年(《小右记》)的正月十六日的踏歌节中出现了"三献"礼,这显然是从中国《周礼》中接纳的飨宴仪式。虽然不明确该礼仪是什么时候传入日本的,至平安中期在日本宫廷中被广泛使用,这一点在这一时期的文献中可以得到证实。关于"三献"在日本的礼仪书中有如下的记载:

凡太政官考选文者。…… 三献讫参议已上出着东廊。……次雅乐僚作音乐。此间近插头。

----《延喜式·太政官》,第 340 ~ 34 页

这里清楚地记载着"三献"结束后雅乐寮奏乐。但是在《西宫记》中,正月十六日的踏歌节的"三献"中的一献为"国栖奏风俗";在《权记》中,宽宏五年的女踏歌中"一献后不被催国栖奏"。也就是说在平安中期的女踏歌又摄取了中国的仪式内容,并将此导入日本的风俗活动中去了。

下面再让我们来看看男踏歌,其变化就更大了。它不仅在表演形态、服饰方面与女踏歌有着相当的不同,性格也截然不同。在《西宫记》以及《源氏物语》等书中记载:男踏歌的出演者头戴高巾子冠、手持白杖、身着麴尘色天皇的龙袍、边走边唱着新年的祝词。具有浓厚的咒语性集体活动性格。《源氏物语》中有朗诵新年祝词的记述。《年

① 赵维平:《日本の奈良、平安時代における中国音樂の受容と変容—女樂の場合》,[日]《雅樂界》60号,1994年,第108~137页。《日本奈良、平安时期对中国音乐的接纳与变衍》,载《音乐艺术》1995年,第3期,第26~34页。

中行事抄》引用《踏歌记》的仁和5年正月十六日的中写到:

"仪者多称,踏歌者新年之祝词,累代之遗美也。"

因此,它与平安前作为宫廷仪式或招待宾客所用宴飨仪的用法及性格上出现了差距。实际上不仅如此,男踏歌出现了新因素,即采用了大量的产生于平安初期日本人自己创作的声乐曲催马乐,同时日本传统乐器和琴也登场了。平安中后期的男踏歌从形式到内容都已日本化,初期的踏歌则已成为其同化物了。

以上对踏歌的产生,传播及变化的过程,纵观中国和日本的历史进行了综合比较。踏歌从时间上来划分,可以归纳为三个阶段。 1)唐代中国的踏歌;2)奈良、平安初期日本的踏歌;3)平安中期后变化了的踏歌。这里将这三阶段的演出场所、时间、形态、装饰、演出者等归纳于表(八),以明示踏歌的变迁轨迹。

中国的隋、唐文化以各种形式传到日本。女乐由遣隋使、遣唐使带到日本。而踏歌则由唐人直接在日本宫廷传授。但不管以什么形式,在对异文化的接纳过程中,传授者与接纳者之间始终存在着力的对应关系。文化接纳者往往站在自己的立场上来吸收外来文化的。以平安初期的日本为例,当时对中国文化的输入抱着极大的热诚,并努力全盘照搬纯粹的中国文化。但是即便是在这一时期,民俗的娱乐性的中国踏歌进入日本后立即作为仪式音乐出演于宫廷的正殿,改变了踏歌的原来性格,或者可以说使踏歌的社会性上品化、高级艺术化。这里在文化接纳中产生了令人深思的的问题。其实七、八世纪的唐与日本奈良、平安朝存在着文化差异,唐文化要完全被理解、接受是困难的。由此可见文化接受层在接纳异文化时伴随着全盘吸收和各取所需的不同形态。踏歌进入日本宫廷后,由原来的民间风俗性活动,一举成为日本宫廷仪式,从中不难看出文化接纳层对当时外来文化吸收过程中的动机、能力、姿势及界限。

日本奈良、平安初期的踏歌作为宫廷仪式音乐,特别在贞观、 元庆及仁和年间(9世纪中至末期)被频繁地使用。起了国家主义 的朝殿乐的作用。但是到了9世纪末日本政治、社会发生了巨大 的变化。宽平6年(894)便停止了遣唐使。不久又禁止了日本人 的海外度航。到延喜20年(920)外国的人贡己全部结束。社会 整体进入了一个闭锁排外的时期。对大陆文化从引进过渡到吸 收、消化的阶段,迎来了自我文化的转换期。平安后期踏歌开始日 本化,在女踏歌存在的同时,特地又提前2天(正月十四日)设立 了同名异质的男踏歌。这显然是同化外来文化,或说由此孕育产 生出自我文化的一种现象。

表(八) 唐、奈良、平安初期及平安后期踏歌的发展演化

时代	场所	时刻	形态	服饰	演出者	
唐 (618 – 907)	野外、室内、楼 上、楼下	夜	列队、连袂	民间:不清 宫廷:殊翠缇绣、 高冠方履、褒衣 博带	民间:男女共同 字廷:内教坊 女乐人,男性 也加人	
奈良、平安 前期 至 9世纪末	正殿的—处	白昼	同上	不清	民间:一般 宫廷:内教坊 的女乐 的 中 的 男官人。	
平安后期 至 12 世纪末	正殿及宫廷的数处	夜	女:手持視歌词, 野:行八郎。 明:行八郎。 明:行八郎。	女:唐的装束 男:高巾子的冠; 手持白状;身着 魏尘袍	女:内教坊女 乐人。 男:1)职业舞 人;2)贵族	

踏歌的这种文化接纳方式在其它体裁样式中是否也同样存在呢?为此,我们再来看看平安初期进入日本宫廷的另一个重要体裁——女乐。以便进一步论证这一时期日本文化受纳层对中国文化的接受方式。

# 第五节 女 乐

日本文献中出现的女乐一词是源自中国,后又日本化的产物。 "女乐"一词最初于8世纪中叶出现在《六国史》的《续日本记》中, 从其出现频度及用法来看,女乐从奈良中期到平安初期已成为日本宫廷文化的重要要素。在此,本文想对这种宫廷的歌舞、音乐实体,它与中国的女乐,特别是与隋、唐时期文献中所记录的女乐实体的关系,即日本女乐对唐文化的受纳实态、变衍过程及日本化等诸问题作一调查。

下面,通过两国史籍中出现的女乐实例,首先从术语这一层面进行对照研究,来探讨上述的问题。

### 一、中国的女乐

从中国的文献来看,女乐一词从初出至唐末为止大致有以下两层意思:

- 1) 指贵族和皇帝,即个人与宫廷所拥有的女乐人。她们失去自由,常被当作物品一样上献或下赐之物。
- 2)是一种娱乐性很强、被视为淫乐的音乐,不用于宫廷仪式。

据春秋战国时期的文献记载,女乐一词于商、周时代己出现, 是皇家贵族寻欢作乐之物。《管子·轻重甲》记载:

昔夏桀之时,女乐三万人。晨噪于端门,乐闻于三衢。

这里记录了夏朝桀王拥有大批女乐人在宫中嬉闹,街头巷尾 到处可听到女乐之声,反映了桀王荒淫无度的生活。战国时期的 《列子・周穆王》—书中载:

······ 穆王敬之若神,事之若君,推路寝以居之。引三牲 以进之,选女乐以娱之。

这段比喻,将穆王敬之若神、将路寝(古代君主处理政事的宫室)作为居室,以最美味的三牲(古代用于祭祀的牛、羊、猪)作为佳肴,最动人的音乐——女乐来娱乐。可见古代的音乐中女乐被视为极为快乐的乐种,为最高的享受。对女乐的描述在《楚辞》中也能见到。《楚辞·招魂》曰:

肴羞未通,女乐罗些,陈钟按鼓,造新歌些。

在酒宴还未开始之前,先奉上女子的乐舞。女乐往往与美味 佳肴联系在一起,显而易见是一种声色之乐。女乐除了用于欣赏 之外,作为诱惑人心、刺激感官的事例也略有记载。《三国志》卷 25 中记载着女乐为贵族们玩耍娱乐之物的文字:

太祖遣都护曹洪御超等,超等退还。洪置酒大会,令女倡仍著罗榖之衣,踏鼓,一笑皆笑。阜历声责洪曰,男女之别国之大节,何有于广坐之中裸女人形体!虽桀、纣之乱不甚于此。遂奋衣辞出。洪立罢女乐,请阜还座,肃然惮焉。

这里的女乐,即女性乐人在大臣们的酒宴席间赤身裸体,显然她比踏歌更带有官能的诱惑性,是一种享乐而刺激的俗乐。而这种供人

享乐,使人堕落的女乐作为一种献上品被赠送的例子也很多处可见。

齐人归女乐,季桓子受之.三日不朝,孔子行。

---《论语・微子》

这是那个时代的典型例子,而女乐的这一用法一直传承到隋、唐,进而被定为若干人或部(指人),与金宝珍玩、上等的第宅等相类,作为皇帝赐给功臣和贵族们的礼物。相同的记录在史籍中还有多处,《梁书》卷39中曰:

…… 赐法僧甲地女乐及金帛,前后不可胜数。

(553页)

同书卷56又曰:

······ 授以景位,并钱一亿万、布绢各万匹、女乐二部。 (843 页)

# 《旧唐书・窦威》卷61 曰:

四年,又从征王世充,及东都平,册勋太庙者九人。抗与 从弟轨具预焉。朝廷荣之。赐女乐一部、金宝万计。

# 《旧唐书・宗室》卷60 又曰:

武德七年……江南悉平,玺书褒赏。赐甲第一区,女乐二部。奴婢七百人、金宝珍玩甚众。

(2349 页)

又如《新唐书・韩全义传》卷14:

其子献乐八人。帝不纳,曰,我方以俭活天下,恶用是为? (4660页)

上述"女乐二部"或"女乐八人"是指包括合奏用的一组女性 乐人。从上例看,女乐与其说是指伴舞和演奏音乐的体裁,还不如 说指的是女性乐人。实际上,"女乐"与其说指"乐",不如说更多 地指"人"或指"物"。唐朝的法典《唐六典》卷4载:

凡私家不得设钟磬.三品已上得备女乐,五品以上女乐不得过三人。

很明显拥有女乐(女性乐人)是贵族的特权。然而,即便是贵族也不能拥有过多的女乐,从"五品已上不得过三人"这一点来看,反映出女乐催人堕落的性格。其实它与中国宫廷中占据主导地位的儒教礼乐思想相冲突,一直不允许在大殿正堂,即公开正式的场合中演奏。《梁书》卷8,中写道:

尝泛舟后池,番禺候轨盛称"此中宜奏女乐"。太子不答。咏左思招隐诗曰,……"何必丝与竹,山水有清音。"侯惭而止……。

可见女乐在后池中也不能公然演奏。女乐的这种性格一直沿续到初唐。《旧唐书·贾曾传》中记述了玄宗皇帝为太子时的情形:

时太子频遣使访召女乐,命官臣就率更署阅乐,多奏女妓.曾启谏曰,……臣闻作乐崇德,以感人神。韶、夏有容,咸、英有节。妇人媟黩,无与其间。……良以妇人为乐,必务冶容、哇姣动心、蛊惑丧志,上行下效,淫俗将成,败国乱人,实由兹起。……至若监抚余闲、宴私多豫,后庭妓乐,古或有之,非以风人。……伏愿下教令,发德音,屏倡优、敦雅颂,率更女乐,并令禁断,诸使采召、一切皆停……。

显然,初唐时的女乐亦被称作"哇姣动心,蛊惑丧志"的"淫俗乐",在公开场合不得演出。显示出儒教的道德观念与人的感情欲求之间的激烈冲突。不过,当时"率更女乐,一切皆停"恐怕是这一时代的最后一幕了。

玄宗即位后三年,设置左右教坊,称左歌和右舞的妓女可谓色 艺并重、出类拔萃之艺者。 玄宗曾挑选最出色的妓女入官春院,亲 授艺伎。唐教坊有3000名妓女是宫廷俗乐中的主要角色。同时, 外来文化的吸收,胡、俗乐的融合、唐的十部乐、俗乐两部传、大曲 以及教坊制度的完成等,形成了多元化、国际性色彩浓郁的大唐宫 廷文化。此时符合这一时代特征的女乐逐渐开始在公开场合出 演,淫乐的观念逐渐淡化,女乐一词亦转而成为专指女性乐人的用 语.特别在玄宗的宫廷内.女性所奏之乐并不记录为女乐.有关音 乐的章节中亦不再提到女乐一词。其实当时身着薄衣、舞动长袖 的女乐人在教坊频频出现,扮演歌舞戏的教坊女优比起女乐来则 更为色俗。因此女乐在这种条件环境下得以大幅度地展开。对 此,当时的诗、文以及敦煌壁画等都有所记载。唐朝的女乐到了玄 宗天宝末年,由于安史之乱,长安、洛阳两地的宫苑遭到了重大的 破坏,教坊、梨园的音乐设施蒙受了极大的损失,许多女乐也都失 散了。《旧唐书・顺宗》卷 14 中记载了贞元 21 年(805) 掖庭教坊 女乐六百人被解放的史实:

贞元二十一年三月庚午,出宫女三百人于安国寺、又出掖 庭教坊女乐六百人于九仙门,召其亲族归之。

同书,卷17,文宗上又曰:

已酉,勒凤翔、淮南先进女乐二十四人,并放归本道。

堪称唐宫廷音乐精华的梨园也不例外。杜甫的《观公孙大娘弟子舞剑器行》诗句反映了唐末女乐衰退的事实,诗句以公孙大娘为代表,传达了五十年间梨园的盛衰史。诗中的最后一行写道:

"梨园弟子散如烟,女乐余姿映寒日。"

这里梨园弟子被称作女乐。而上例中女乐被计以数字六百、二十四人等,显然表明"女乐"指的是人。那么除此之外,女乐在中国的宫廷中还有何所指呢?这里让我们再来看看南北朝时期出现的一条文献记载:

文帝尝谓群臣曰:"自古天子有女乐乎?"杨素以下莫知 所出,逐言无女乐。晖远曰:"臣闻'窈窕淑女,钟鼓乐之',此 即王者房中之乐,著于雅颂,不得言无。"帝大悦。

----《北史》卷 82,第 2760 ~ 2761 页

按上述这段文字来理解,女乐为王者的'房中乐'。也就是说 古来天子的房中乐中是含有女乐的。房中乐(亦称房内乐)至少 在周代就已经出现。《汉书·礼乐志》曰:"周有房中乐,至秦名 曰寿人。"实际上房中乐是以皇后的房室命名,在后宫歌颂后妃们 德行的音乐。另外,还用于宫廷的燕礼、乡饮酒礼中。《隋书·音乐》(下)卷15中载:

(柳)顾言又增房中乐,益其钟磬,奏议曰:"房内乐者,主 为王后弦歌讽诵而事君子,故以房室为名。燕礼飨饮酒亦取 而用之。"

说明隋的天子后宫拥有房中乐,它是一种由女性演奏的娱乐之乐。在中国房中乐的记载隋以后就消失了。因而唐代是否有房中乐就不得而知了。

以上列出了春秋战国以来至隋唐中国女乐的实例,并对其进行了具体分析,其结果如文中开始时所述,可归纳为两种含义。那么女乐这一术语传到了日本后发生了什么变化,其用法如何等,让我们再来看看日本方面的具体实例。

# 二、日本的女乐

女乐一词在日本最早出现时含何意义?是否在某种程度上接受了唐女乐的用法、性格?对此,为了弄清女乐一词的接纳状况,我们首先调查一下记录奈良、平安时期的重要史籍《六国史》,找出书中出现的女乐用例。具体来分析这一时期女乐在日本宫廷中的用法及其特征。按历史年代顺序,将《六国史》中的所有女乐的例子摘录如下。

天平13年(741)7月13日、宴群臣于新官。奏女乐、高丽乐。五位已上赐禄有差。

——《续日本纪》卷 14,第 394 页 天平宝字 3 年(759)、正月十八日、帝临轩、授高丽大使

扬承庆正三位副使扬泰师主从三位。……飨五位已上。及蕃

客。并主典已上于朝堂。作女乐于舞台。奏内教坊踏歌 于庭。

---《续日本纪》卷 22,第 259 页

天平宝字3年(759)、正月二十七日、大保藤原惠美朝臣 押胜宴蕃客于田村第。敕赐内裹女乐并绵一万屯。当代文士 赋诗送别。

----《续日本纪》卷 22,第 259 页

延历12年(793)、正月七日、宴五位已上、奏女乐、赐禄有差、叙位……

――《日本后纪・逸文》,卷2,第8页

弘仁6年(815)、正月七日、宴五位以上并渤海使、奏 女乐。

——《日本后纪》,卷 24,第 204 页

弘仁8年(817)、正月二十一日、曲宴后殿、奏女乐、赐侍 臣绵有差。"

----《日本后纪·逸文》,卷 25,第 121 页

弘仁8年(817)、10月19日、宴五位已上、奏女乐、赐禄有差。

----《日本后纪·逸文》,卷 26,第 126 页

弘仁10年(819)、11月、御丰乐殿宴五位已上、奏女乐、赐禄有差。

---《日本后纪·逸文》,卷27,第139 页

嘉祥3年(850)、正月七日、不御紫宸殿、敕命左右大臣 行事、不奏女乐诏诏……

——《续日本后纪》**卷 20**.第 379 页

贞观2年(860)、正月二十一日、天子内宴于近臣。唤文人赋诗。预席者不过四五人。内教坊奏女乐。亲王公卿及文人殿上六位已上。赐绵各有差。

# ——《三代实录》卷 4, 第 46 页

贞观7年(865)年、9月7日、(天皇)于太政官赐宴于群臣。唤文人赋诗。内教坊奏女乐。皆如常仪。公卿以下赋诗者皆起探韵。日暮赐禄各有差。

---《三代实录》卷 11,第 163 页

贞观8年(866)、3月23日、鸞輿幸右大臣藤原朝臣良相西京第。观樱花。唤文人赋百花亭诗。预席四十人。四位四人。五位八人。六位二十八人。天皇御射庭赐亲王位下。侍从以上射。左右近卫中小将预焉。"中鹄者赐布。伶官奏乐。玄髻稚齿十二人递出而舞。晚奏女乐。欢宴竟日。

---《三代实录》卷 12,第 179 页

贞观10年(868)、1月21日、内宴于仁寿殿。唤文人赋诗。内教坊奏女乐。宴竟赐禄各有差。

——《三代实录》卷 15,第 229 页

贞观 10 年(868)、9 月 9 日、天皇御紫宸殿。宴于群臣。 内教坊奏女乐。文人赋喜晴诗。宴竟赐禄各有差。"

---《三代实录》卷 15,第 234 页

贞观11年(869)、1月7日、天皇御紫宸殿。览青马。赐宴于群臣。奏女乐。日暮赐禄各有差。

**——《三代实录》卷 16,第 241** 页

贞观 12 年(870)、1 月 7 日、天皇御紫宸殿。赐宴群臣。 奉引青马。奏女乐。并如常仪。宴竟赐禄各有差。"

---《三代实录》卷 17,第 259 页

贞观 12 年(870)、1 月 21 日、内宴于近臣。唤文人赋诗。 内教坊奏女乐。赐禄各有差。

---《三代实录》卷 17,第 260 页

贞观12年(870)、9月9日、重阳节。天皇御紫宸殿。赐

宴于群臣。唤文人赋天锡难老诗。内教坊奏女乐。宴竟赐禄 各有差。

——《三代实录》卷 18,第 277 页

贞观 13 年(871)、1 月 7 日、天皇御紫宸殿。览青马。赐宴群臣。内教坊奏女乐。宴了赐禄各有差。

——《三代实录》卷 19,第 285 页

贞观 16 年(874)、1 月 7 日、天皇御紫宸殿。览青马。赐 宴于群臣。奏女乐。赐禄各有差。

---《三代实录》卷 25,第 415 页

贞观 17 年(875)、正月七日、天皇御紫宸殿、览青马、赐宴于群臣、奏女乐、如常仪、宴竟赐禄、各有差。

——《三代实录》卷 27,第 19 页

贞观18年(876)、正月七日、天皇御紫宸殿、览青马、宴群臣奏女乐、如常仪、宴了赐禄各有差。

——《三代实录》卷 28,第 39 页

元庆1年(877)、正月二十日、内宴近臣、教坊奏女乐、文 人赋诗、如常仪、赐禄有差。

——《三代实录》卷 30,第 74 页

元庆2年(878)、正月七日、······天皇御紫宸殿、览青马、赐宴群臣、奏女乐、赐禄各有差。

——《三代实录》卷 33,第 120 页

元庆2年(878)、正月二十日、内宴、近臣赋诗、及奏女 乐、群臣欢洽、毕竟而罢、赐禄各有差。

——《三代实录》卷 33,第 122 页

元庆2年(878)、9月9日、重阳之节、天皇御紫宸殿、宴于群臣、唤文人赋诗、内教坊奏女乐、宴竟赐禄各有差。

——《三代实录》卷 34,第 151 页

元庆4年(880)、正月二十一日、天皇御仁寿殿内宴于近臣、奏女乐赋诗、极欢方罢、赐禄有差。

——《三代实录》卷 37,第 200 页

元庆4年(880)、9月9日、重阳之节、天皇御紫宸殿、赐宴群臣、唤文人赋诗、内教坊奏女乐、及赐禄如常。

——《三代实录》卷38,第214页

元庆6年(882)、正月七日、天皇御紫宸殿、赐宴群臣、览 青马、奏女乐、如常仪、宴竟赐禄各有差。

——《三代实录》卷 41,第 263 页

元庆6年(882)、9月9日、重阳之节、天皇御紫宸殿、赐宴群臣、唤文人赋诗、奏女乐如常、日暮、赐禄如常。

——《三代实录》卷 42,第 285 页

元庆7年(883)、正月七日、天皇御紫宸殿、览青马、赐宴群臣、奏女乐、宴竟赐禄、各有差。"

——《三代实录》卷 43,第 291 页

元庆7年(883)、5月3日、天皇御丰乐殿、赐宴渤海客徒……雅乐寮陈鼓钟、内教坊奏女乐、妓女百四十八人递出舞。

——《三代实录》卷 43,第 298 页

元庆7年(883)、9月9日、重阳之节、天皇御紫宸殿、赐群臣菊花酒、奏女乐、文人赋诗、赐禄如常。

——《三代实录》卷 44,第 307 页

元庆8年(884)、9月9日、重阳之节、天皇御紫宸殿、赐宴群臣、唤文人赋诗、内教坊奏女乐、宴竟赐禄各有差。

——《三代实录》卷 46,第 355 页。

仁和元年(885)、正月七日、天皇御紫宸殿、览青马、赐宴群臣、奏女乐如仪、日暮、赐禄各有差。

——《三代实录》卷 47,第 367 页

仁和元年(885)、正月二十一日、仁寿殿、内宴近臣、教坊 奏女乐、近臣之外、文人预习者五六人赋诗。

——《三代实录》卷 47,第 370 页

仁和元年(885)、9月9日、重阳之节、天皇御紫宸殿、赐宴群臣、唤文人赋诗、教坊奏女乐如常仪。赐绵有差。

——《三代实录》卷 48,第 391 页

仁和二年(886)、正月七日、天皇御紫宸殿、赐宴群臣、观 览青马、奏女乐赐禄如常仪。

——《三代实录》卷 49,第 405 页

仁和2年(886)、正月二十一日、内宴奏女乐、唤文人赋诗如常、赐绵有差。

——《三代实录》卷 49,第 409 页

仁和3年(886)、正月七日、天皇御紫宸殿、赐宴群臣、观 览青马、奏女乐、宴竟赐禄各有差。

---《三代实录》卷 50,第 437 页

《六国史》作为一部史书,从其性质上来说必须指出的是,它所记录的都是有关天皇的宫廷活动。史书从神代(公元前 660 年以前)开始到光孝天皇仁和 3 年(887)为止,记录了 1547 年以上的有关历史。其中对于女乐的记录,从最早的 741 年至 887 年为止约一个半世纪,其间共出现了 40 例。此 40 例均为天皇宴请群臣及外国宾客时作为宴乐进行演奏的例子。它们较突出地运用于三个仪式中。即览青马,或称白马节会共 12 例、内宴 9 例、重阳节 7 例。剩下的例子日期无规律性、演奏目的也未记录。为了便于理解,将以上列出的女乐例按时间顺序、场所以及机会等列表(九)如下。

表(九) 《六国史》中女乐的出现例

和历		西历	场所	机会	和历		西历	场所	机会
天平	13	741—07—13	新宮			17	8750107	Х	<b>\Q</b>
天平宝字	3	759—01—18	朝堂、舞台			18	8760107	X	<b>♦</b>
		759—01—27	田村第		元庆	1	877—01—20		0
延历	12	7930127				2	878—01—07	X	<b>♦</b>
弘仁	6	815—01—07					878—01—20		0
	8	817—01—21	後殿	曲宴〇			878-09-09	X	
		817—11—19				4	880—01—21	Δ	0
	10	819—11—18	•	:			8800909	X	
嘉祥	3	850—01—07	X			6	882-01-07	X	<b>♦</b>
贞观	2	860—01—21		0			8820909	X	
	7	865—09—09	太政官			7	8830107	X	<b> \ </b>
	8	8660323	西京第				883—05—03	•	
	10	868—01—21	Δ	0			883—09—09	X	
		868—09—09	X			8	8840909	X	
	11	8690107	х	<b>♦</b>	仁和	1	885—01—07	х	<b> </b>
	12	870—01—07	х	<b>♦</b>			8850121	Δ	0
		870—01—21		0			8850909	X	
		870—09—09	х			2	886—01—07	x	<b>♦</b>
]	13	871—01—07	x	<b>\$</b>			886—01—21		0
	16	847—01—07	Х	<b>♦</b>		3	8870107	x	<b>♦</b>

场所名	符号	机会	符号	出现頻度	出现年代	全例
紫宸殿	X	1月7日(白马节)	<b>♦</b>	12	741 ~887,	
丰乐殿	<b>.</b>	1月21日(内宴)	0	9	146年	40 <b>/</b> ‡
仁寿殿	Δ	9月9日(重阳节)		7		,

下面,就三个仪式中出现的女乐的用例作具体分析。

在女乐的奏乐中览青马的用例共 12 件,演奏时间均为 1 月 7 日,地点则在紫宸殿,即宫廷的正殿进行。

日本在初春览青马为何意?《古事类聚》岁时部 14 中作了如下解释:

白马(即青马:笔者注)节会 …… 是正月七日举行的仪式。…… 是日观览了青马,便调解了青阳气,驱除了年中的邪气。<sup>①</sup>

可见,在正月七日的白马节会中,观览青马是为了调节青阳 气、驱除一年的邪气。而这种在春天里观览青马、驱除邪气的风俗 实际上是从我国古代传来的。《礼记・月令》(第六)曰:

孟春之月 ······ 天子居青阳左个,乘鸾路驾仓龙,载 青旂······。

即早春之际,天子起居于明堂东部的青阳殿,外出时乘着涂青的天子鸾路(乘用车),驾着仓龙(非常有朝气的烈马),插着青旗。很明显这是对春天骑马的一种赞叹。另外杂《帝王世纪》中有如下具体的描述:

高辛氏之子,以正月七日恒岗命青衣人令列青马疋,调青阳之气,马者主阳、青者主春、岗者万物之始。人主之居,七者七耀之清澈,阳气之温始也。②

① 小中村背矩主编 赵维平译:《古事类聚》,[日]吉川弘文馆,1984年。第971页。

② 引自甲田利雄:《年中行事御障子文注解》,[日]平文社,1976年,第43~44页。

这里强调了青色及七的数都与春天的阳气十分相关。初春如览青马那将会驱除一年中的邪气,这一思唯方式无疑亦来自中国。 这一种习俗显然对日本产生了影响。《文德实录》仁寿2年(852) 正月七日的条载:

幸丰乐院,以览青马助阳气也,赐宴群臣如常。(55页)

实际上正月为少阳之月(七日为少阳的数),马为阳兽,颜色 不论是白色、青色都有助于春天的阳气,它能赶走一年中的邪恶之 气,因而以此为目的的览青马便成了日本宫廷的年中行事。

这里大致清楚了中国春天览青马仪式对日本的影响,但是在中国的这一仪式中并没有奏乐的记载。日本文献中最早记载的览青马仪式是仁明天皇的承和元年(834),而在"览青马"时演奏音乐的最早记录是在贞观2年(860)。当时只写着"奏乐",并没有明确记载奏什么音乐。直到贞观11年(869)正月七日的条目中才首次出现了"奏女乐"的记录。由此可以判断,在日本的白马节会上"奏乐"乃至"奏女乐"的活动并非直接模仿中国的仪式或习俗,是日本宫廷独自构想形成的产物。

另外,从《六国史》中《续日本记》到《三代实录》的记载中可知,天皇召集王卿近习以外的数名文人,在宫中仁寿殿内设宴,席间,赐酒、奏女乐、赋诗。此宴一般在正月二十日至二十三日间举行。关于内宴的兴起,日本书籍《河海抄·若菜》中曰:

内宴记云,弘仁四年始有内宴,唐太宗之旧风也。

而在《年中行事秘抄》中又载:

唐历云,太宗贞观三年春正月甲子,上内宴,贵臣中书侍郎于志宁不预,上怪之。左右奏曰:勒召三品已上,志宁非三品,所以不来,因特令预宴。

日本宫廷的内宴仪式可能是受唐代风俗的影响,但是内宴的仪式在唐前的中国文献中已经出现。《北史》卷5中曰:"帝(魏文帝)内宴,令诸妇人咏诗"(174页),也就是说日本宫廷的内宴,是接受了中国唐前的"内宴仪式",在平安初期模仿、实施的。《文德实录》卷3,仁寿2年(852)正月二十一日记载:

帝觞于近臣,命乐赋诗,其预席者不过数人。此复弘仁遣美,所谓内宴者也.

《日本后纪》中有关弘仁3年(812)2月12日有如下的记录:

辛丑,幸神泉苑,观花树,命文人赋诗赐绵有差,花宴之节始于此矣。

将上述的史料相对照便可知内宴始于弘仁初期。而六年后的 弘仁8年(817)正月二十一日的内宴(曲宴)上初次出现了"奏女 乐"的记录。很明显,日本宫廷的内宴仪式是来自于中国的内宴 仪式。日本初期的内宴并没有奏音乐或舞蹈。而几年之后设内宴 时作为仪式逐渐开始奏女乐(音乐)。特别是50年过后的9世纪 60年代起女乐在宫廷出现的频度激增,成了宫廷仪式中不可缺少 的部分。

下面再来看看(重阳节)中的女乐状况。贞观7年(865)至仁和元年(885)的20年间九月九日"奏女乐"共有七例。从此七例

中可知,九月九日重阳那日天皇出御紫宸殿,赐宴于群臣,召集文人命其赋诗,令内教坊奏女乐。

但是,九月九日的重阳节是中国历史上的一大民间活动,它与日本的重阳节之间有什么关系呢?首先让我们看看中国方面的重阳节。三国时期魏的曹丕佚作《九日与钟繇书》中曰:

岁往月来,忽复九月九日。九为阳数而日月并应,俗嘉其 名,以为以宜于长久。故以享宴高会。

九九相重的"重九"为"长久"之意,即在重九之日祝愿人的寿命长久。同时在这重九之日,诗人,尤其是唐代的诗人,借以表达诗情的良好时辰。"九日"为题的重九日之诗,在唐代十分盛行。催曙《九日登望仙台呈刘明府容》载:

且欲近寻彭泽宰, 陶然共醉菊花杯。

又杜甫的《九日登梓州城》中道:

伊昔黄花酒, 如今白发翁

以九月九日这一特别日子作为特殊诗句的体裁以怀念离别的亲 人。王维的《九日忆山东兄弟》十分有名:

独在异乡为异客,每逢佳节倍思亲。遥知兄弟登高处,遍插茱萸少一人

从上述的例子来看,在中国九月九日的重阳节至少在三国时代就已经出现,这一日登上丘山、饮着菊花酒,然后将茱萸插在头上以挥去灾难并祝福长寿。那么,这一习俗是怎样传到日本的呢? 让我们再看看日本方面的文献。《日本书纪》天武天皇 14 年 (685)九月九日的条:

天皇宴于旧官安殿之庭。是日,皇太子以下,至于忍壁皇子,赐布各有差。

这是日本正史中关于九月九日宴会仪式的最初记载。重阳节一词的初出是在天平宝字 2 年(758),但是重阳节在其宴会仪式出现以来的 70 年间一直没有任何纪录,对此,天平宝字 2 年 3 月 10 日的诏书曰:

诏曰: 朕闻,孝子思亲,终身网极、言编竹帛、千古不刊。去天平胜宝八岁五月,先帝登遐、朕自遵凶闵,虽怀感伤,为礼所防,府从吉叟,但每临端五,风树惊心,设席行觞,所不忍为也。自今已后。率土公私,一准重阳,永停此节焉。

——《续日本纪》卷 20,第 242 页

从这段文字中可以看到,在这一时期,重阳节在某种程度上已经年中行事化了,而在此前的70年间没有出现只是一个历史的记载问题。天平宝字2年以后重阳节被停止,约半个世纪后的大同2年得到了复兴。大同2年(807)九月九日的诏:

九月九日者,菊花丰乐闻食日在,忌避所有依,比年之间停闻行,然时节云物不可虚掷,自昔云来事在依,此丰乐闻食

始赐,故是以御酒赐惠良支退。酒币大物赐宣。①

从上述的菊花酒、忌避等来看,日本显然受中国重阳节的习俗 影响。这一点在平安时代的法典《延喜式·太政官》中得到了明 确地证明:

凡九月九日御神泉苑,赐菊花宴于次侍从已上及文人。 大臣行事。所司供设如常。

这里九月九日天皇的宴会被正式命名为"菊花宴"。而在同书的卷37,典药寮中又载:

凡九月九日,吴茱萸二十把,附药司供之。

这是一条典药寮拿着茱萸供奉天皇的记载。在中国手拿茱萸的同时还饮菊花酒。可见典药寮的仪式是来自中国的。从大同2年宫廷的重阳节开始以来,后来逐渐增多,九日九日的重阳节活动除天皇的赐宴、赐物、共饮菊花酒外,9世纪初还出现了"文人赋诗"的内容。弘仁2年(811)九月九日:

曲宴前殿,命文人赋诗。其文人五位已上赐被。

——《日本后纪》上

由此,在重阳节中逐渐确立了文人赋诗的形式,不仅如此这种 "文人赋诗"的宫廷行事后来形成了围绕某一主题的作诗活动。 如天长10年(833)九月九日以《秋风歌》为主题,承和3年(836)

① 《日本后纪·逸文》,卷16,第77页。

的重阳节以《蟪蛄吟》为题目等,出现了明确主题的作诗活动。

纵览日本重阳节的形成过程,最初九月九日天皇在紫宸殿(或神泉苑)设宴赐饮菊花酒,不久药司出现了供上20支茱萸,作为驱灾消难、祝人长寿的一项内容。在日本有了重阳宴将近一个世纪后出现了九月九日"奏妓"(弘仁3年,812)的记载。这里我们看到,在九月九日饮(菊花)酒、作诗、手持茱萸的风习显然是传自于中国。但是中国的重阳节主要是民间的习俗,其中的活动主要活跃于民间。而且在中国的史籍中没有在重阳节"奏女乐"的习俗和与此相关的记载。日本重阳宴的出现至"奏妓"(812)活动的开始大约经过了一个多世纪之久。而真正的"奏女乐"(865)的出现是在将近两个世纪以后的事了。因此在重阳节中奏女乐是日本后来独自产生的活动。作为日本宫廷仪式,女乐演奏活动的出现与"白马节会"十分相似。

综上所述,据《六国史》记载,女乐从初出到最终跨越了一个半世纪。但作为天皇飨宴时的仪式音乐这一性质始终不变,只是从9世纪中叶后的20年左右的时间内,女乐严格地成为宫廷"三节"的重要仪式音乐。虽然这"三节"是从中国传过来的,但成了日本宫廷的仪式后,先后使用了女乐并走向了日本化。它与中国的含有淫乐之意,通常用于娱乐,且作为礼物般地赠送的性格完全相分离、背道而驰。

### 三、中日两国女乐的演奏形态

以上就女乐的术语层面探讨了唐与奈良,平安期的女乐用法,明确了它们之间的差异。那么,女乐在两个不同的国度里的表演形态、服饰、伴奏乐器、乐人的地位又有何异同点呢?对此有必要作一番调查。有关中国女乐的演奏形式,唐以前的文献中几乎很少有详细的记录。不过细读推敲有关的记载亦能发现些演奏上的特征。如前所述,女乐基本上由几部或若干人组成,是"一组女性

乐人"。即女乐总是以组的形式上演。关于所用的乐器,《楚辞》中载:"者羞未通,女乐罗些,陈钟接鼓,造新歌此。"此外,上文中提到《梁书》卷8的例中:"何必丝与份,山水有清音"的两例便可知女乐的演奏乐器至少使用了八音中的金、革、丝、竹类乐器。在《北史》卷82中亦有女乐使用钟、鼓演奏的记录。不过在唐的法典《唐六典》中明确规定钟、磬之类的乐器只允许在宫中使用。即唐代的大臣、贵族等个人所拥有的女乐是不能用钟这种乐器的。上述《梁书》中关于女乐的演奏曾有"何必丝与份"之说,暗示出女乐的伴奏是"丝竹乐"。当然,女乐除器乐的演奏外,舞蹈也是十分重要的部分,但当时的女乐究竟是怎么演奏的?又是怎样舞蹈的?其详细的记录在唐前的文献中几乎找不到。然而,唐宫廷内的宜春院,内教坊的女乐人演奏的音乐在《教坊记》中有着比较详细的记录。下面对《教坊记》中女乐的演奏状况作一归纳:

#### 1. 教坊中的乐人

教坊乐人由妓女和乐工(男性)组成,其中女伎为教坊乐人的主体。这些妓女按演技与容貌的优劣分成四个等级,可作如下归纳:

## 1) 内人或前头人

因容貌与演技都是最优秀的,为教坊中最高等级的乐人,被视为内人,意为自己人。因常在皇帝面前演出亦称前头人。入宜春院,或称宜春院人。其中的得宠者谓之"十家",其实不止十家,有几十家之多,她们"给第宅、赐无异"<sup>①</sup>,是教坊女乐人中待遇、条件最优厚者。但是教坊的乐人在性格上是奴隶。她们每月 26 日及生日时允许与家人团聚。<sup>②</sup>

# 2) 宮人

① 见唐·崔令钦:《教坊记》。

② 参见上注①。

人云韶寺,容貌、演技低下, 当宜春院人手不足时由宫人来添 补。其待遇、条件都要劣于内人。

# 3) 搊弹家

美貌的平民女,专修琵琶、箜篌、筝等弦乐器。因以手指直接 搊弹演奏弦乐器,故有"搊弹家" 之称。

## 4) 杂妇女

原为教坊中打杂者,但内人 被召赐食,不唱歌时,杂妇女便与 楼下两院的歌人更替上台。

以上是唐教坊中女乐人的主 要成分。

## 2. 演出内容

《教坊记》是记载教坊的演出内容最为重要的文献之一。其中比较突出的是:

1) 大型歌舞,宫廷立部伎的 圣寿乐(唐武后作曲)于开元十 一年改编成教坊妓乐并移植进教 坊。由几十个妓女身着色彩缤纷 的各地方舞装演出华丽的大型 歌舞。

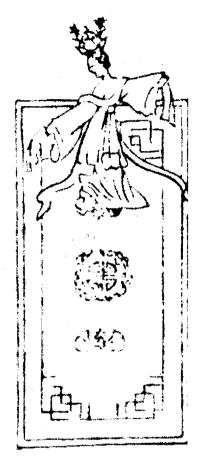


图 17 《春莺啭》软舞图

2)舞蹈,据《教坊记》和《乐府杂录》的记录,舞蹈至少有软舞和健舞二种。书中还记录了两种舞蹈的许多曲目。如软舞有《春莺啭》《绿腰》《凉州》《兰陵王》《甘州》等;健舞有《拓枝》《大渭州》《剑器》《胡旋》《胡腾》等。有关软舞和健舞的具体舞蹈方法

在以上两书中均未详细描述,不过从同时代的史料推测软舞节奏缓慢,舞姿柔软优美;健舞节奏强劲速度快。唐代诗人李群玉在他的(长纱九日登东楼观舞)一诗中写道:

南国有佳人,轻盈舞绿腰。

翩如兰茗翠,婉如游龙举。

慢态不能穷,繁姿曲问终。

较详细地描叙了软舞《绿腰》的缓慢、柔美的舞姿。《春莺啭》也是有名的软舞,当时传到了日本和朝鲜,是具有龟兹风格的舞蹈。据说清晨高宗听到鸟啼声便命龟兹音乐家白明达作曲,创作了《春莺啭》之曲。《春莺啭》很具胡乐风格,诗人元稹的《法曲》诗中有着详细的描写。另外,舞蹈《春莺啭》中一名舞姬在一块地毯上前后往返,优雅起舞的形象于朝鲜的《进馔仪轨》中有说明和附图。请参阅图 17,《春莺啭》软舞图①。在一张地毯上来回舞蹈是由胡传来的习俗。《乐府杂录》中记载着《胡旋》一舞在一块小小的圆毯上纵横跳跃而不离地毯。由此可见,《春莺啭》传入朝鲜之后仍保持着胡的风格样式。

# 3. 乐器

《教坊记》中记载,教坊的搊弹家在演出或教习时使用琵琶、五弦、箜篌等乐器。其实当时胡、俗乐相结合是宫廷音乐的一个显著特点。如前所述,软舞、健舞及散乐等都深受北方音乐的影响。《乐府杂录》的胡部条中记录了琵琶、五弦、箜篌、筝、筚篥、笛、方

① 转引《进撰仪轨》中的《春莺啭》舞乐图,见《中国大百科全书·音乐舞蹈卷》, 1989年,第551页。

响,拍板、小鼓、钹等乐器,这些乐器在南唐周文矩的女乐《合乐图》中均有记录。可见当时胡乐在宫廷是相当盛行的。

以上略述了教坊女乐的演出内容。现在让我们看看日本方面的女乐演出状况,遗憾的是初期的女乐在《六国史》中虽然有些记录,但其具体的演出状态却鲜有所载。这里只有元庆7年(883)五月三日,天皇于丰乐殿招待渤海客时演出的女乐条记载值得一提:

天皇御丰乐殿宴渤海客徒,…… 雅乐寮陈鼓钟、内教坊奏女乐,妓女百四十人递出舞 ……。——《三代实录》卷 43

描述了140名妓女依次翩翩起舞的情形,表现了女乐一个部分的内容。"奏女乐"虽然没记载着用什么乐器,但音乐的演奏(伴奏或歌唱)是一定存在的。即,可以认为当时内教坊的女乐中有大型乐舞的存在。而且,因为与使用雅乐器(钟、鼓)的雅乐寮一起出演,显然,当时的女乐是带有仪式性质的。

日本平安前期"奏女乐"的具体内容、演奏形态并没有被后人记录下来,这一点十分令人遗憾,不过除史书外,我们还可以将视线移向文学作品。在平安中期的《源氏物语》中有二处(若菜下)较详细地描写了女乐的演奏情况。一处是为筹划庆祝朱雀院(退位皇帝——笔者注)50岁生日而试奏女乐的场面。登场的女乐演奏者主要是六条院的妇人们。六条院的妇女们的身份高低不一,但从参加演奏的妇人们的名单来看是一些身份很高的贵妇人。她们分别担当不同的乐器。例如,女三宫演奏琴、紫上奏和琴、明石上弹琵琶、女御弹筝。六条院的妇人们主要担任弦乐演奏,据(若菜下)记载男性也参加了演奏:

……右大殿的三郎,尚寺君御演奏笙,左大将御大郎奏横

笛与笛……。

他们负责管乐部分。可是,这里参加女乐演奏的不仅是女性, 也包括男性。另一处为《源氏物语》中有关女乐演奏的乐器,它们 大致可以归结为:琴(七弦琴)、琵琶、和琴、筝、笙、横笛。令人感 兴趣的是与中国女乐相比没出现打击乐器外,却增加了日本传统 乐器和琴。不难发现平安中期的宫廷女乐已出现了外国乐"日本 化"的痕迹。当时在女乐中使用和琴有以下的记录:

紫上演奏的和琴原来没什么大的变化,但也没一定的演奏方法,因此容易令演奏者犹豫。春天和琴的音色与其它乐器相合奏,和琴的调子是否会狂乱,令人不安。

---《源氏物语·若菜》(下)

这段记录反映出光源氏很担心日本传统乐器和琴与外来乐器 合奏时两者是否相融合,这种尝试可视为日本传统乐器与来自中 国乐器相交融的一个初级阶段。

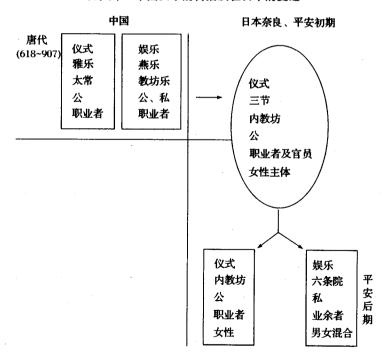
如上所述,《源氏物语》中的女乐的合奏出现了琴(七弦)。琴这种乐器在中国历史上是文人,土大夫,特别是文人隐士,避俗者常用的乐器,它情趣深邃,表达感情丰富,是一件颇具个性的乐器。而带有这种强烈个性的乐器在中国音乐史上一般是不作合奏用的。《源氏物语》中琴与多件乐器的合奏,别出心裁的用法,表明日本对琴这件乐器的理解,亦反映出中日间在音乐审美上的差异。

有关女乐的演奏乐调,只在描写试乐的场面时提到过一次。被记录为壹越调,显然壹越调也是由唐传到日本的乐调。进入平安朝后约50年,即仁明天皇(833~849)在位前后,通过乐制改革,音阶整理为律、吕音阶,调子左右分开。从唐传来的六调子之一的壹越调成了左方乐调。

女乐的演奏场所为寝殿。寝殿是位于建筑物中央的正殿。 "寝"是源自于中国的正寝之意,为主要殿舍。用于主人的卧室 及客房。《源氏物语》中的寝殿内西边住着女三宫,东边住着 女御。

# 四、文化接纳中的若干问题

以上,通过分析中国唐代和日本奈良、平安朝的女乐用法,可以知道它们虽然同称为"女乐",但其实体却相去甚远。现将以上提到的两国女乐特点作图表(十)以示如下:



表(十) 中国女乐的传播及在日本的变迁

从宫廷音乐的演出目的来看可分为二类,仪式音乐和娱乐音 乐。唐仪式音乐的主角是以太常寺的男性乐人为中心的。但是形 成盛唐高潮文化的唐燕乐,是一种雅、俗、胡三乐的融合体,包括梨 园法曲以及教坊散乐、歌舞剧等,可以看作是唐文化的主流。其中 梨园、教坊内失去自由的女乐,当时对于形成威唐文化起着重要作 用.是中国音乐史上不容忽视的部分。传入日本的唐乐并不是中 国仪式用的雅乐而是娱乐用的燕乐。中国燕乐传到日本后变成日 本雅乐,作为仪式音乐来使用。中国的女乐存在于宫廷(公开的 场合)和贵族个人(私人的场合)。而奈良、平安前期的日本与唐 的文化交流主要停留在宫廷水平。即可以认为是遗隋使、遣唐使 所见到了的唐的大型燕乐及教坊女乐,将此带回日本,命日本内教 坊的女性乐人们演奏女乐。日本的内教坊是由唐传人的,上述第 一章中已经论及,它主要是以女性乐人为主体的音乐教育机构。 演奏者与唐一样均为艺人中的精华。但非常遗憾的是史籍中没有 记载日本早期女乐的演奏内容。因此很难断定是否存在其它娱乐 性的女乐演奏活动。

在此,令人深思的是,为什么在中国没能成为仪式音乐的女乐 传到日本后却成了宫廷所用的仪式音乐?为什么在中国作为礼物 似的上献或下赐的女乐(指人)到了日本后却失去了这一性格,成 了日本宫廷中仪式音乐的体裁样式?两国的女乐其演奏者及组织 相同,但演奏目的各异。对于这一问题有必要调查一下两国的历 史背景及文化土壤。在此,让我们再一次地追溯一下中国的历 史吧。

中国的女乐从其发生之日起便被视作使人堕落、扰乱风俗的淫乐,这种观念在春秋时期的文献中多处可见。到十世纪后的唐,女乐便成了皇帝与贵族上献与下赐的"物品"。毫无疑问中国历史上女乐的这种带有娱乐性格,不能成为仪式的音乐与宫廷文化有着密切的联系。中国宫廷文化中儒教的"礼乐"思想占据着主

导地位,音乐的主要功能并不是为了满足感觉器官,而是为了政治、治道而存在的。汉代编纂的重要仪礼书《礼记》中的《乐记》一节内明确地记述了音乐与政治的关系。中国的女乐与儒道礼乐并不同轨而行,始终背负着淫乐的包袱,因此乐人在宫廷中的身份低微是理所当然的。这些乐人在宫廷禁中(或为贵族的私奴)直到玄宗末年因安乐山之乱,宫廷机构受到了沉重的打击,大批的妓女才从禁中被释放出来。

此外,在隋唐的文献中记录有关音乐的章节(音乐志)中没有出现过女乐一词。宫廷内女乐人最多的是内教坊。崔令钦的随笔《教坊记》是记载有关内容最为详细的史料。但即便如此女乐一词也只在此书的补录中引用《论语》中的"齐遗鲁以女乐"时才有仅仅的一次,在其正文或全文的其它地方都没出现过女乐一词。女乐人被记为内人、前头人、妓女、宫女、内妓、女妓等。由此可见,中国的女乐指女乐人这点很清楚,同时也能看出历史的记载者对女乐所抱有的偏见。应该记录在与音乐有关的章节内的女乐却没有出现、记录在其它章节中。即被作为娱乐,作为礼物上赠下赐之时被称作女乐。这是因为它与儒道礼仪相背,不被正视的有力证据。

另外,再让我们来看看日本方面的女乐史,《六国史》中出现女乐有 40 例。其中"内教坊奏女乐"共十五例,占据了总数的三分之一以上。内教坊的制度是由中国传去的,在日本"奏女乐"的女乐人其身份也十分低下。但是,在《续日本后纪》中有日本女性乐人被列入贵族阶位的记载:

承和11年(844)正月庚子······ 叙内教坊妓女石川朝臣 色子从五位下。

又翌年,

承和12年正月丁卯,是日有敕,授内教坊倡女肉人朝臣 祯刀自从五位下。

由此可见,日本宫廷对于内教坊的女乐人也许存有偏见或歧视,但她们能得到朝臣的贵族之姓,从五位下,即被叙爵升官而改变身份,由"妓女"和"倡女"变为贵族。日本的内教坊女乐人是自由的,她们所受到的态度和待遇显然能成为仪式音乐的文化土壤。

再来看看,唐的教坊于开元年间便与掌握最高行政机构的太常相分离了。《新唐书》"百官三"条清楚地写道:

开元二年(714)又置内教坊于蓬莱官侧,有音声博士、第一曹博士、第二曹博士。京都置左右教坊,掌俳优杂伎,自是不隶太常,以中官为教坊使。

教坊主事歌舞、俳优杂伎为宫廷仕奉娱乐在此已被决定。有 关教坊从太常中分离出来的理由,《教坊记》补录一中记载:

诏曰:"太常礼司,不宜典俳优杂伎。"乃置教坊……。

从这段皇帝的韶书中可知,教坊的女乐只能担当俳优,杂技等的娱乐音乐,而没有资格涉足宫廷礼仪音乐。

但是,追溯当时的日中文化交流,可见日本宫廷吸收大陆文化的目的,对外是为了夸示其文化大国的形象,对内则是对地方豪族显示以天皇为中心的大和朝廷的优越性与权威。因此,文化输入的目的不在于个人教养,趣味或娱乐,而更多的是服从于国家的要求。在这种形势下,对大陆的外来文化一般无视其实体,作为上品之物用于宫廷。中国民间流行的重阳节传到日本后变为宫廷活

动。唐的燕乐传到日本后戴上雅乐帽子用于国家仪式。而女乐进 人日本后的变衍方向的用法也是这一时代的产物。

通过对两国女乐的历史背景的比较,必须指出的是两国内教坊的女乐完全具有不同性质的文化内涵。日本的女乐从中国的内教坊的女乐中接受的只是其术语或一部分外形。

再让我们看看,日本初期的女乐与平安中期的女乐,不难发现 其鲜明的变衍迹象。若以《六国史》作为奈良、平安初期的史料, 而把《源氏物语》作为描写平安中期贵族生活的代表资料之一来 看的话,可将女乐的发展分为三个时期,即中国的唐代女乐,奈良、 平安初期的女乐和平安中期的女乐。可列表(十一)如下:

时间 项目	唐(中国)	奈良、平安初期的日本	平安中期的日本
机会	不定期	白马节、内宴、重阳节	朱雀院 50 岁生日前的 试乐
场所	宫廷及贵族的私邸	紫宸殿、丰乐殿、仁寿 殿等正殿	寝殿
演奏者	失去自由的女性乐人	内教坊的女性乐人	六条院的贵妇人与贵 族男性
演奏样式	合奏、歌舞等	乐舞等	合奏与舞蹈
使用乐器	琵琶、竖箜篌、筝、笙、方响、 横笛、拍板、尺八	不清	琴(七弦)、琵琶、筝、 和琴、笙、横笛等

表(十一) 中国与日本女乐的比较

初期的日本女乐的演奏,如前所述是为了国家仪式。演奏场 所在宫廷的正殿,演奏者是内教坊的专业人员。可以说是奈良朝 国家主义为背景的朝殿乐。女乐的这一性格至少持续到9世纪下 半叶。之后日本的政治发生了很大的变化。宽平 2 年(894)停止派遣遣唐使,接着日本人海外度航被禁止。从四世纪末起国外的人贡到了延喜 20 年(920)为止彻底停止。日本进入了封锁排外的时代,大陆系统的外来文化向着自我文化的方向吸收、变衍和展开。平安初期作为仪式乐被频繁使用的女乐此时骤然减少。11世纪的日记《小右记》从天元1 年至长元5 年共55 年的记录,仅出现两次。《御堂关白记》的 23 年的记录(长德 4 年~宽仁 5 年)中只出现一次女乐的记载。而同时代的其它日记,如《权记》、《九历》等都没有出现女乐的记录。可见,到了平安中期女乐作为宫廷仪式便急剧减少,"三节"中只用于白马节会。①

另一方面,从《源氏物语》的记载中可知,平安中期的女乐用于贵族们的私娱。其演奏也变得很随意。即出现的是试乐练习的场面。其具体的演奏内容如前所述,如调子、乐器极大部分是从中国传来的,但乐的使用与组合方法却向着"日本化"方向演变。还值得一提的是演奏场所从正殿转向寝殿,即从公的场合着私化转型,在女乐失去仪式性的同时,其本身(音乐的一种体载)也变成了贵族们追求修身养心之物了。

接着再让我们来注视一下两国及不同时期女乐演奏者的状况。中国在公众场合由职业女性演奏家演奏女乐,奈良、平安前期日本宫廷在接纳中国的女乐时,由于不同的文化背景,异化了它的使用方法与目的,但在女性演奏者表演(内教坊职业女乐人)这点上是一致的。可是到了11世纪,宫廷化"朝殿乐"的女乐向着二个方向分歧。特别在私下场合中,由内教坊的女乐人转向由六条院的贵妇人和贵族男性演奏。由职业乐人变为业余爱好者。从贵族们亲自演奏女乐这一点可以断定,中国贵族、豪门所拥有的女乐

① 《小右记》中宽弘 2 年(1005)正月七日与万寿 4 年(1027)的女乐记载以及《御堂关白记》中宽弘 3 年(1019)的记载中都为白马节会。

一并被视为"淫乐"的观念在此已荡然无存。另外,平安中期的女乐,又加入了男性演奏的管乐成份,它与平安前期的女乐间差别之大是显而易见的。这里的"女乐"已不只是原来由女性演奏的样式,完全变成一种新的音乐体裁而独立存在了。因此必须指出的是虽然两国都使用"女乐"这一词,但其内质完全相异。特别是唐与被变化了的平安中期的女乐虽然都由贵族使用(个人的情况),但意义、实质已相去甚远。

以上对女乐进行了探讨、分析,结果表明奈良、平安时期的日本宫廷接纳唐文化的状况。其实,作为中国传来的舶来品——女乐,当它进入日本宫廷文化中时,必然存在着吸收与抵触二种可能性。当时,中日两国的文化落差之大,让人难以想象日本对这种外来文化能够全盘吸收。换言之,在接纳和吸收外来文化的过程中,通常是通过自我文化的过滤,向着自己能够理解的方向进行重新解释。把异己文化变衍为自我文化,或者说使之演变为自文化的一部分。将中国文化国风化,和样化。这种文化触变现象是奈良、平安时期的日本宫廷及贵族在接纳外来文化时的主要特征。

# 

公元756年5月2日,日本的圣武天皇崩驾,在他去世后49天的七七之忌,也就是天平胜宝8年(756)6月21日光明皇太后为了冥福先帝之愿,将皇帝的遗爱之品以及宫中使用的日用品献给奈良东大寺的卢舍那佛(大佛),后来这些传世珍品都被收藏在东大寺后方的正仓院之内(见图18)。在这栋宽33m、深3m、总高14m(底间2.4m)的神秘建筑物——正仓院中,收藏着七、八世纪的中国、波斯、印度以及南洋等的珍奇瑰宝,这些通过丝绸之路及南海等途径,收集起来的传世之品材料多样制作精良,这些传世之宝已在此静静地沉睡了将近1300年之久,它们与埋藏在地下的出



图 18 坐落于日本奈良县的正仓院

土品不同,至今依然保持着其千年前的原貌风采,是世上绝无仅有的传世之品。这些文物的种类包括书法、文房宝具、饮食器具、服饰、武器、游戏具、佛具、乐器等,总数在上万件之多(包括许多断片)。当时这些遗物都被记帐入册,编为"献纳目录",做成《国家珍宝帐》(见图 19)。从其账目上可知当时记载的主要是来自中国



图 19 国家珍宝帐 《东大寺献物帐》

或经由中国的波斯、印度等乐器。正仓院所藏的乐器归纳起来有如下种类:

- 1. 弦鸣乐器:
- ・琴---金银平文琴
  - ·七弦乐器——七弦乐器的残缺物(有弦、轸、琴额等)
- ・筝――筝残缺(共四件及一些残件)
- ・新罗琴――金泥绘新罗琴、金薄押新罗琴、琴柱、琴箱及新 罗琴残缺物
- ·和琴——桧和琴多面及和琴残缺物
- ・箜篌――漆箜篌、螺钿箜篌及配件――――漆雪剛――
- · 琵琶——螺钿紫檀琵琶、螺钿枫琵琶、木画紫檀琵琶二面、紫檀琵琶、紫檀金银绘拨、琵琶袋残缺物等

- ·五弦琵琶——螺钿紫檀五弦琵琶
- ·阮咸-----螺钿紫檀阮咸
- 2. 气鸣乐器
  - · 尺八——玉尺八、尺八三管、桦缠尺八、雕刻尺八、雕石尺 八、牙尺八
  - ・第---甘竹箫残缺二件
- ·横笛——雕石横笛、牙横笛、斑竹横笛、横笛
- · 笙——吴竹笙二件、假斑竹笙
- · 学——吴竹学二件、假斑竹学、笙竽残件
- 3. 膜鸣乐器
  - •腰鼓-----漆鼓胴及残件
- · 细腰鼓——磁鼓胴
- · 鼓皮残件等多件
- 4. 体鸣乐器
  - ·锡杖——白铜头锡杖二件、铁锡杖
  - · 铃——金铜幡、金铜杏叶裁文附属品等多件
  - · 铮铎——金铜杖幡铮铎、金铜铮铎
- · 磬----铁磬残缺物
- ·方响——铁方响残缺

以上是正仓院所藏的乐器种类及数量,但其中有许多残件和附属品无法计算在内。正仓院的乐器有 18 种,共 75 件。其中由中国隋唐时期传来的乐器有 15 种 59 件。这些乐器作为音乐上的有形之物是了解当时中国隋唐时期音乐文化现象的极其重要的史料。它们向我们展示了七八世纪中国隋唐及其此前的宫廷音乐状况的重要一面,同时这些音乐上的实物也可以看作是日本传统音乐文化形成的开端。本章将对上述几件具有代表性意义的乐器在日本的发展演变作一考察,以剖析中国音乐文化东传日本后的嬗

变轨迹。由于篇幅有限只能就其中的几件乐器作追踪论述,对它们的历史渊源、发展轨迹以及嬗变过程进行分析讨论。

# 第一节 筝的东流

有关中国筝传人日本时的具体的形态,日本学者林谦三先生等曾于1948年秋天开始对正仓院的乐器进行了长达五年的详细调查,并出版了《正仓院乐器的研究》[风间书房(1964)]、《正仓院的乐器》[宫内厅藏(1967)]。以下就林谦三对正仓院所藏筝的调查作一概述。

在奈良东大寺的"献物帐"中记有"桐木筝一张"、杂物出入帐的代纳品中有筝一面。另外,在"乐具欠失物注文"中又有筝一面的记载。这可能是正仓院中对筝的所有记录。在此需要说明的是,正仓院的筝都属唐十三弦系统,其构造不同于后来的在一块厚板上挖槽,并镶上底板为主要结构的筝。当时筝的整体称作龙,由龙额、龙尾、表板、共鸣箱侧板和底板等多种不同的部位以及材料组成。其次为了增强内部强度,还加入多枚形状不同的龙骨板构合成筝这件乐器。遗憾的是现藏于正仓院的筝均为一些残件,现将以下四件主要的残件介绍如下:

## 1) 残件一号(南仓)

在正仓院的南仓存放着被称作一号残件的筝,此残件由:龙额板、龙尾板、龙唇和龙角等部件组成。龙额板由一块泽栗木制成,周边以黑檀木的底上镶嵌着玳瑁的画,板的一端雕有木画花纹及十三个弦孔。龙尾板也是由泽栗木制成,并有引出丝弦部分的痕迹。龙尾板损缺严重,为两个部分,其中一端有十三个弦孔。龙唇应该是镶贴在龙额的背面,它们间的相接处还能看到衔接的痕迹。现在留下的是三块木板。一双龙角为紫檀木所制。

# 2) 残件二号(南仓)

第二号筝的残件仅有两个部件,即龙尾板和底板,被存放在正仓院的南仓。龙尾板原来由两块板相合在一起,现在是两块分离的部分。板面柏树形内刻有花、鸟的纹路,外侧以玳瑁之类的装饰物镶嵌在彩绘的花、鸟图画之上。这些木刻画和装饰物现今已有很多剥落。木板的一端由木刻花纹包裹着十三个弦孔。而底板在纵向上有大小三处破损。它的一端残留着音孔的弧线,而另一端处于残损状态。板外侧完整部分的两缘涂有宽度为0.5~0.6厘米的黑色涂料,琴身边缘处有与镶贴上去的侧板的痕迹。板的内侧有八条与龙骨板衔接处的残痕。由于这块板完整部分的宽度大致与上述龙骨板的宽度接近,因此可以判断两块遗残的材料为一具之物。

3) 残件三号(东、南仓,其中两块面板在南仓,一块底板在东仓)

在筝的残件中,这是一件最为完整、能反映整体的重要部分,也是能复员筝整体的最完整的一个部分。这是一个共有十五件残片组成,通过调查恢复了原来的形状。主要部件的材料是:龙额板、龙尾板、侧板、龙骨板均为泽栗木、面板为榉木类的木质材料、而龙唇和底板为桐木、只有龙角用花榈木。龙额板为一整块木板,它的周边以木刻花纹,中间则在彩画上镶嵌以玳瑁,但现在几乎已全部脱落了。板的一端留有十三个弦孔,上面刻有木质花纹。而板的背面明显地留存着龙唇与龙骨板相接愈的痕迹。龙唇是破损的两片木板,其中狭小的一端饰有木刻花纹,与龙额板小端处的花纹痕迹相吻合。另外在龙骨板上缘的中央有一个呈四角形的凹孔。板的上部支撑着龙额板的背面,左右有两块侧板,下面与底板相接,并同龙唇的薄板互连。受到该板支持的龙舌现在已经没有了,但从第四号的旧形制中能够做出上述的推测。龙尾板也只是一块木板。周边只留下了木画、柏树形内的鸟、虫等的痕迹,柏树形外能够辨认出镶贴上的玳瑁残痕。板的一端附近有十三个弦

孔,上面雕刻着各种花纹。两端的侧板留有紫檀镶嵌的花、鸟等的木画痕迹,现已折成了两片。侧板的内面有八处龙骨板的粘着痕迹。龙骨板是唯一的遗品,但它究竟镶贴在何处还不很清楚。面板一共有五块,从头部开始的四块(abcd)带有很漂亮的流水涡纹,与龙额板相接的二枚(a、b)其中的一端支撑着龙角,边缘处还留下了一些木刻花纹。另外与龙尾板相接攘的一块(e),其边缘也同样刻有花文的痕迹。这些板的背面都留下了龙骨板的粘着印记。有两个龙角,龙角的两面与上面都刻有花痕。最后是底板,被切成短短的一块,两端穿孔,宽幅也只有一半。板的边缘处有侧板的粘着印记,而里面也有四处龙骨板的相贴印痕。因此与侧板、面板等的龙骨板相交痕迹的对照能断定其为该筝的地板断片。

# 4) 筝残件四号(南仓)

龙舌、龙骨板、龙角各一枚。前二者为泽栗,后者为紫檀木。在龙舌的中央部分棱角处的台木上镶有紫檀木,并刻有花、鸟之类的木画。有很大的修补痕迹。木台的内侧有两处粘接的痕迹,能够知道它与下面的龙骨板曾是相贴在一起的。板的上缘有一个四角形的特殊的切口孔。这块板除了作为龙舌的支持板外,同时也起到了插人头部的插口作用。龙舌的粘着面有沿着舌的轮廓而削去的刀痕,线外有龙唇相贴的痕迹。龙角是遗物中最大的一个,刻有棱草、花、鸟纹等画纹,它与龙舌的做工一致,可认为是一体之物。

除上述的四件外,还有一些零碎的筝残件,限于篇幅这里不一一赘述了。从正仓院的筝残件,特别是上述一、二、三号的残件来看,毫无疑问当时日本从中国输入的是十三弦的筝,具体尺寸林谦三在其相关的著作中有所涉及①。上述的正仓院的筝可视为中国

① 可参见林谦三:《正仓院乐器的研究》,第三章筝的部分,[日]风间书房,1964年;正仓院事务所编:《正仓院的乐器》,[日]日本经济新闻社,1966年。

唐代的筝的遗物。那么在中国筝是怎样形成的?又怎样过渡到唐代的筝?而日本8世纪为中心的正仓院十三弦筝在日本又是怎样展开、变衍的?这些文化上的变迁等是这里要讨论的课题。那么,首先让我们先追溯一下中国原始筝的状况,然后再来调查日本筝的发展轨迹。

# 一、中国筝的历史及其变迁

筝,早在我国战国、秦代就已经出现,但关于筝的文献史料却非常之少,与中国的琴乐相比较,几乎没有具体、专门性的文献。 因此只能从一些史籍的零散记载中去搜寻筝的历史及变迁现象。 《史记》卷88 中的李斯传记载道:

夫击瓮叩缶,弹筝搏髀,而歌呼鸣鸣、快耳目者,真秦之声也。

这里将击瓮搏缶、弹筝歌唱的场景绘之为真正的秦声,可见战国末期的筝于秦代已经得到十分广泛地流行。《隋书·音乐志》曰:"筝十三弦,所谓秦声,蒙恬所作也。"《旧唐书》中亦有:"筝本秦声也"的记载。传说筝由蒙恬所作,在秦代广为流行已成事实了。那么当时的筝,其形态如何?弦数又多少呢?对此汉代的应劭在其《风俗通·声音·筝》中有如下的记载:

"筝,五弦筑身也。"今并凉二州筝形如瑟,不知谁所改作也。或曰秦蒙恬所造。

这里阐述了早期的筝为五弦,形如筑,而当时(后汉)并、凉二州的筝却形如瑟,这里没有提到当时并、凉二州筝的弦数,很可能当时筝只是在形制发生了变化,从筑演变成瑟的样态,而弦并没有发生

变化,因此没有涉及到弦数的变化。但筝的弦数约在汉末魏晋时开始出现了十二弦。晋傅玄的《筝赋序》道:

今观其器,上圆似天,下平似地,中空准六合,弦柱十二拟十二月。

这段文字具体地描绘了筝这件乐器的形状,即上圆下平,十二 弦对十二月。晋贾彬的筝赋中又云:

设弦十二太簇数也,引柱参差招摇布也。

至此我国汉魏时期筝在形制上已逐步明确,十二弦十二柱的构造趋于稳定。实际上这一时期的筝已达到了一个成熟的阶段。而这一系统的筝于南朝作为清乐筝直接传承至唐朝。到了北朝的末期筝的弦数又增加了一根,产生了十三弦筝其结构日趋成熟、完整。上述《隋书》中载:"筝十三弦,所谓秦声,蒙恬所作也。"《旧唐书》卷29,音乐志也载道:"杂乐筝并十有二弦,他乐皆十有三弦。"因此隋唐时期已经逐渐从十二弦过渡到十三弦筝了。

隋唐时期筝在弦数上发生变化的同时,演奏手法上也出现了新的样式。《旧唐书·音乐志》曰,卷29:"……清乐筝用骨爪长寸余以代指。"说明当时出现了用骨制的义爪来代替直接用手指的演奏法。但是这种演奏手法实际上在梁朝已经出现。《梁书》卷39,羊侃传云:

有弹筝人陆太喜著鹿角爪长七寸。

两晋、南朝时期已有使用七寸长的鹿角爪弹奏方法,同上所

述,中唐杜佑的《通典》也记载道:"清乐筝,用骨爪长寸余以代指。"由此可见,至少到唐朝还一直是以义爪来弹筝的。但上述唐书中记载的用义爪来弹筝指的是清乐筝,还无法断言这些义爪是否用于所有的筝上。而且在《旧唐书》和《通典》的记载中也不能排除,将杂乐筝与清乐筝混为一谈的可能性。①

实际上唐、宋之时十三弦筝已经趋于普及走向了一般化,到了宋朝十二弦筝已基本不用了,连教坊也将其清除在外。陈旸《乐书》卷146中记载道:"……唐唯清乐筝十二弹之,为鹿骨爪长寸余代指,他皆十三弦。今教坊无十二弦者……。"

十三弦筝后来就成为我国正统的筝被长期沿用。但是,其后十四弦、十五弦也曾一度出现过,特别是后来弦数增至十六弦,弦也由原来的丝弦变为由铜、铁等制成的金属弦。中国的十三弦筝于唐朝传入日本,后来成为日本传统乐中的主要乐器之一,被运用于雅乐,称为乐筝。17世纪以后出现了以盲人音乐家为中心的筑紫筝和俗筝为主体的音乐流派,这三类筝虽然有着各自不同的音乐特征,但是其源头都是来自于中国的十三弦筝。以下让我们看看筝在日本的发展流变的状态。

# 二、日本的筝

上述正仓院的筝约在七八世纪的奈良朝从中国传到了日本。由此开始了筝在日本的历史,实际上后来这种十三弦筝的发展如上所述主要形成了雅乐筝(乐筝)、筑紫筝和俗筝这三种形制。在论述上述三种筝的音乐形成和发展之前,有必要先了解日本筝的形制构造。

① 《旧唐书·音乐》二,关于筝的条目中载:"杂乐筝并十有二弦,他乐皆十有三弦。"而在《通典》乐四的相同条目中则记载道:"今清乐筝并十有二弦,他乐皆十有三弦。"这里是《旧唐书》的过错,还是当时混同称呼不很清楚。

# 

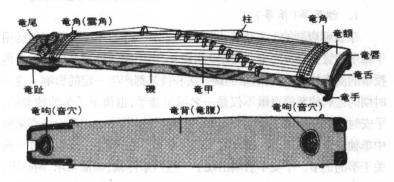


图 20 筝的构造与各部件的名称①

就乐器本身而言,上述日本的乐筝、筑紫筝和俗筝的形制构造基本一致,主体为较大、细长的共鸣箱,表面张以十三弦和十三柱。右手的拇指、食指和中指都带义爪来演奏(见图 20)。但是今天日本的筝在制作上不同于与正仓院筝以及日本早期的筝。现在日本的筝是以一块厚厚的木板,反面挖去一部分形成一个共鸣箱,再镶上一块底板而构成筝的主体。但正仓院的残筝以及奈良朝的筝则以好几个独立的部分,即面板、底板、侧板相合而成。在他们的合成中还衬以多枚龙骨板,形成了一种箱型构造。而现在日本筝的制作法可追溯到9世纪的平安时代。现藏于奈良的春日大社的一面筝是元庆8年(884)奉纳的神宝莳荟筝,该筝也是以一块木板挖出一个共鸣槽,内部施以栈板然后贴上底板制成的。

乐筝、筑紫筝、俗筝,它们在形态和构造上基本相同,但是在细微的部分还有些差异。如筝脚及音孔的形状、弦的粗细等都略有不同。 另外三种筝与俗筝,特别是十七世纪末叶产生的生田流筝及十八世纪 出现的山田流筝的义爪所用的材料及形状都不尽相同,因此在演奏方

① 引自《日本音乐大事典》,平凡社,1992年,第278页。

面各具特色。下面让我们看看日本筝曲的发展沿革情况。

## 1. 雅乐筝(乐筝)

奈良朝唐制的十三弦筝,同雅乐一起传到了日本。经平安朝运用于雅乐的管弦合奏之中。约在9世纪初,由中国的孙宾最早在日本传授筝的演奏技法,它对后来的调弦法和技艺都产生一定的影响。这一时期的遣唐使藤原贞敏不仅是一名琵琶能手,也留下了筝的独奏曲。平安时期的筝除用于管弦合奏外,在《源氏物语》中也记载着贵族家庭中单独演奏筝的例子。镰仓时期的文学著作《平家物语》中有过一些关于筝的记事。平安中后期出现了一些声乐体裁,如催马乐、朗咏等,筝就同雅乐的管弦一起作为其伴奏之用。乐筝在演奏上并不是以自由驰骋旋律的乐器,而在雅乐中常反复一种简单的节奏音型,给人一种节奏感,或者说是一种机械的节奏效果。因此雅乐筝实际上没有留下独立的筝乐曲,尤其是独奏乐曲等。

## 2. 筑紫筝

筑紫筝曲大约产生在日本室町末期(16世纪的中后期)。在日本的北九州留下有筑紫筝曲,由僧人贤顺(1534~1623)所创。在他13岁时来到九州随中国的明人郑家定学习琴、瑟。后来根据雅乐筝以及筝歌相结合的一种寺院歌谣,创立了筑紫筝流派。以后贤顺开始整理被称为筑紫筝的筝谱,这是一种流传于善导寺中的雅乐曲以及寺院歌谣,并编辑了一些筝伴奏的雅乐歌曲,如《筑紫咏十曲》。此外当时以北九州为中心,曾以筝曲及琴曲所编的曲集《筑紫乐秘咏八曲》《筑紫乐奥仪五曲》,这些作品中包含有《阳关曲》、《秋风辞》、《归燕曲》、《采菊》等唐代的音乐作品。因此不难发现在早期的筑紫筝音乐深受中国音乐的影响。

但是,筑紫筝由于发源于寺院,镰仓时期以后又受寺院歌谣音 乐影响,在音乐的演奏中非常重视精神性和仪式化因素,把乐曲看 得很神圣。在演奏时一般要燃上一枝香,演奏前要行礼。即使是 冗长的乐曲,也始终要以虔诚的心态、谨慎端庄的姿态来完成演 奏,十分重视演奏的礼仪格式<sup>①</sup>。这种在音乐演奏过程中重视精神性的做法显然是受中国琴道仪式性(精神性)的影响所致。

筑紫筝于17世纪中叶前后由贤顺的弟子传授给了盲人音乐家八桥检校。八桥师从贤顺的弟子法水学习筑紫筝,并对筑紫筝进行整理、改编,创作了最初的俗筝组歌,成了俗筝曲的鼻祖。

# 3. 俗筝

八桥检校(1614~1685)出生于现福岛县的平市。幼小失明,随赤尾检校学习三弦。后获得了山住勾当的职位<sup>②</sup>。在江户随法水学习筑紫筝。不久去了京都当上了检校(上永),后改名为八桥检校。八桥师从法水习得筑紫筝后开始对筝曲进行整理改编并进行了创作。《俗筝组歌十三组》是他的早期作品,其歌词大部分来自《源氏物语》、《伊氏物语》、《古今集》等和歌及唐诗。这些诗大致以五七调、四六调为独立的四句体形式,它们往往六首为一组,乐曲的形式也非常规整。<sup>③</sup>

八桥检校的一个重要贡献在于,对于当时一般人所难以接受曲高和寡的筑紫筝,进行了一系列的改革措施。首先从乐调人手,将调子改为半音性的阴音阶(如现在的小调性)使音色变得柔和细腻,为一般大众所喜爱。其次在演奏技法上,筑紫筝在雅乐的演奏中采用小爪(只用拇指弹奏的一种方法),在俗筝的组歌中则称作拘爪,其中小爪的演奏法较之筑紫筝要更为细腻技巧化。而其中的一些装饰音、变化音等的演奏手法都要比筑紫筝来得复杂而华丽,节奏也比较明快,显得生动而富有生气。

筝曲发生根本性的变化是在16世纪中下叶,即始于三弦由中

① 参看三谷阳子:《东亚琴筝的研究》第三部《日本筝的音乐》,[日]全音乐谱,1980。

② 日本中世纪后盲僧音乐组织中的一种阶位,主要有检校、勾当、座头等职位。

③ 十三组乐曲的曲目为:《菜蕗》《梅枝》《心尽》《天下太平》《薄雪》《雪晨》 《云上》《薄衣》《铜壶》《须磨》《四季曲》《扇曲》《云井曲》。

国传人日本之时。16世纪中下叶三弦由中国的福建传到冲绳,受到了极大的欢迎,不久便由冲绳传到了日本本岛大阪并向日本全国辐射,成为许多说唱音乐、歌曲伴奏及独奏音乐中的重要乐器。其名称也从三弦改称为三线 →蛇皮线 →三味线等,形制上也发生了很大的变化。共鸣箱的大小、形状,琴颈的粗细、长短以及材料(由中国的蛇皮改制为现在一般的猫皮),音色上等均发生了很大的变化。三弦传人日本后很快地流行于民间,它与民间的俗谣、小呗等相结合产生了日本 17世纪前后重要的音乐样式——三味线组歌。三味线组歌后来广为流传,产生了各种三味线伴唱的音乐形式。地歌三味线就是其中的一种。

这种三味线音乐与当时的筝曲形成平行发展。到了17世纪末叶的元禄8年(1695),盲人音乐家生田检校首次在地歌三味线音乐中加入了筝,形成了新的合奏样式。但是筝加入后其旋律与三味线大致为同旋律演奏。这样的结合扩大了筝与三味线的表现领域。实际上也是筝曲发展过程中迎来了一大重要的转换期。由于加入了华丽的三味线音乐后,筝曲逐渐开始摆脱束手缚脚的筝组歌那种优雅却又定型化的音乐形式,逐渐形成适应民众趣味的华丽风格。同时也由于同三味线的结合,筝在调弦法、义爪的形制以及演奏技法上都发生了一系列的变化,而将这些变化归功于生田检校的优秀的教授法,也毫不过言。

17世纪末叶生田检校创立了将生田流派的筝曲融入了以三 味线为主的器乐音乐中。大约经过了半个多世纪后的 18世纪中 叶,俗筝的另一个流派——山田筝派得到了确立。山田流与以器 乐性为主体的生田流在音乐样式上不尽相同,它大量汲取和消化 了以说唱音乐为主体的净琉璃、谣曲和平曲中的形式与内容,同时 又重视组歌中的精神性,创立了以歌为主体、筝作伴奏的山田流 派。山田流派对筝的发展除了上述的体裁样式,还反映在突出了 筝作为一件乐器,在器乐合奏中的重要地位,山田流派还对乐器的 本身及部件作了改良,因此在音色上也不同于生田流派,特别是对 筝脚、共鸣箱的出音孔以及义爪等的形状都作了较大的改革。生 田流的筝脚以直角为特点,而山田流的筝脚以圆形带拱形。音孔 方面,生田流与山田流也存在着微妙的区别,反映在音色上有着不 同的效果。图 21 是日本不同流的义爪。生田流的角爪为圆形,这 样既便于演奏,同时在音量和音色上也富于变化。



图 21 日本筝的指爪(左起乐筝、筑紫筝、山田流、生田和继山流)

以上简述了日本筝的形制以及在不同流派中的发展演变过程。以下再简单地谈谈日本筝的音阶以及调弦法。

# 三、筝的调弦法

据中国的文献记载表明,唐朝曾出现过许多筝的种类。如清乐筝、轧筝、搊筝、云和筝、卧筝和弹筝等。但运用得最广、最为流行的是十三弦的俗乐筝。如上所述秦汉时期筝的弦数为五弦,到了汉魏时期发展为十二弦。十二弦筝在历史上延续了很长一段时期,人唐又增加了一弦,成为十三弦筝,使筝达到了一个成熟期。而日本所接受的主要就是中国的这种十三弦筝,对此上述奈良正仓院所存的几面十三弦筝是一个重要的依据,而从日本其它的史籍来看,最初的日本筝主要也是十三弦。以下让我们来看看十三弦筝是怎样定弦的。

# 

关于筝的定弦法,在中国古文献中几乎没有留下明确的资料, 因此很难对其作出判断。 如前所说,我国最初的筝是由五弦开始的。那么五弦是哪几个音又怎么排列而成的呢?其实古代中国在管仲的《管子·地员篇》一书中就以三分损益法来求得五音律高,实际上也体现了五声音阶在中国各音乐领域所占据的重要地位。当时筝的定律以宫、商、角、徵、羽五音来设置,是比较容易理解的。如果是七弦琴的话,仍重用五音以外的任何二音,一般不用变徵和变宫的七声音阶。其最低音常用宫音或徵音。可作如下的排列:

到了汉魏时期中国的筝已发展到为十二弦。其十二弦的排列 除了最低音用宫或徵音外,其后的音应按五声音阶排列。它们依 次为:

I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII 十一弦筝 宜 商 角 徵 羽 宮! 商1角1 徵<sup>1</sup> 羽1 宫<sup>2</sup> 商2 黴 巫 宮 商 角 徵 羽 宫 商 角 徵 羽2

筝由十二弦变为十三弦,关于增加的这根弦该怎样定有着诸多的说法。林谦三先生对日本 12 世纪成书的筝谱集《仁智要录》及 13 世纪的筝谱集《类筝治要》所集的曲例进行概括、排列、分析,归纳出一个结论:十三弦筝的第一弦同其它弦的排列不同,它可以稍稍破格,离开五声音阶的排列。也就是说最低音的第一弦按非徵必宫的原则十三弦筝可作如下的排列:①

五弦筝

① 参见林谦三:《东亚乐器考》"筝的定弦原则及其变迁"一节。

VIII ΧШ Ī П Ш IV VI VII IX X XI XII 十三弦筝 徵 宫 黴 羽 宫<sup>1</sup> 商」角」微「 羽<sup>1</sup> 宫<sup>2</sup> 商2 商 角 衛 羽 宮 商 角 衛2 X $^2$ 官 宫

可见中国唐代筝的定弦法有二条较明确的规律。其一,除第一弦以外,二弦以下隔四根弦为同音弦的五声音阶。其二,实质上这十二律旋宫定律的方法是唐代筝的主要旋宫定律法,对日本筝定律产生了重要的作用和影响。那么下面让我们来看看日本筝在定弦上是如何接纳唐筝的定弦法的。

# 2. 日本筝的定弦

筝的十三弦名是:一、二、三、四、五、六、七、八、九、十、斗、为、巾。 这称呼源自于中国。现在仍然运用在日本的筝乐谱中。首先让我们 先来看看现在日本的雅乐乐筝中还使用着几种主要定弦法:



#### 6. 大食调



这些乐调实际上是在接纳了中国的筝乐调的基础上不断改革后而形成的,也就是说平安时期所使用的乐调应更为宽泛、多样。当时主要有:三调(壹越调、大食调、平调)、三秘调(双调、水调、盘涉调)、壹越调、黄种调、羽调、角调等多种调弦法。到了平安末期壹越性调、大食调、平调的三调逐渐形成主要使用的筝调弦法。17世纪成书,被称为日本雅乐百科全书的《乐家录》对江户时期(1603~1868)筝的各种定弦法作了解释,林谦三先生在他的《东亚乐器考》中将这一时期的筝乐调作了如下的归纳:

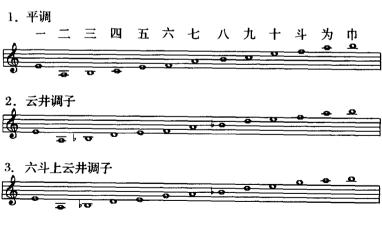
调弦		I	П	Ш	IV	v	VI	VI	VIII	IX	X	ХI	XII	XIII
壹越调	壹越调	$\mathbf{d}^1$	d¹	а	h	$\mathbf{d^1}$	e¹	f¹	a¹	h <sup>1</sup>	d <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	#f <sup>2</sup>	a <sup>2</sup>
	双调	g	g	d	е	g	a	Н	ď¹	e <sup>1</sup>	g¹	a <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	$d^2$
	高丽双调	а	a	e	#f	а	h	#c1	e <sup>1</sup>	#f¹	а	h <sup>1</sup>	#c²	e <sup>2</sup>
大食调	大食调	h	е	#f	#g	h	#c¹	e <sup>l</sup>	#f¹	#g¹	h <sup>1</sup>	#c <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	#f <sup>2</sup>
	黄钟调吕	е	a	h	#c1	е	#f	A	h	#c1	e <sup>1</sup>	#f¹	a¹	h <sup>1</sup>
	下查越调	а	d	e	#f	а	h	d¹	e¹	#f¹	a!	h <sup>1</sup>	ď¹	e <sup>l</sup>
平	平调	h	е	#£	а	h	#c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	#f¹	a¹	h <sup>1</sup>	#c <sup>2</sup>	e <sup>2</sup>	#f²
	黄钟调	e <sup>1</sup>	а	h	d¹	е	#£	A	h	$\mathbf{d}^1$	e <sup>1</sup>	#f¹	a <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>
调	盘涉调	#f	h	#c	e	#f	#g	Н	#c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	#f¹	#g¹	#h¹	#c <sup>2</sup>
	高丽平调	#c <sup>1</sup>	#f	#g	h	#c1	#d¹	#f¹	#g¹	$h^1$	#c <sup>2</sup>	#d <sup>2</sup>	#f <sup>2</sup>	#g <sup>2</sup>

表(十二) 日本现代筝乐的基本定弦法

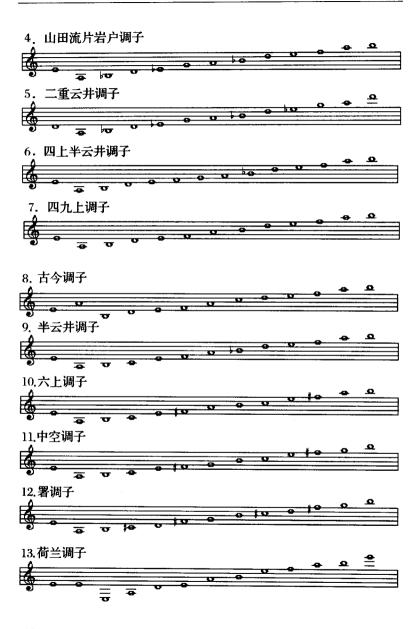
上述表(十二)中的这些乐调是日本现代乐筝中最为基本的定弦法。但后来这些定弦在筝乐的发展中得到了进一步的展开和调整。壹越性调后来发展成现在的壹越调和双调;平调便转为平调、黄钟调、盘涉调,而大食调与现在的大食调相同。由此形成了上述谱例所述的现代六种主要乐筝的调弦法。

筑紫筝的调弦法基本来自于乐筝,在此不作详论了。现在让我们再来看看俗筝的定弦法。俗筝是日本筝中最为流行和活跃的一种传统乐器。它的定弦法的产生最初可以追溯到 17 世纪以后八桥检校对筑紫筝进行的改革为开端,他对调弦法、音阶也进行了一系列的改革,由此后来产生了各种各样的现代定弦方法。但俗筝的代表性定弦法是以日本关西地区为中心的生田派。这些名称因流派、地区不同又产生了多种不同的调弦法,而这些名称绝大部分为乐曲最初的调弦法,往往包含乐曲在中途再进行调弦变化。这些调弦法列述如下①.

#### 谱例(二) 俗筝的主要调弦法



① 引自《日本音乐大事典》,平凡社,第280页。





从上述的定调来看,形式上仍然保持着唐筝的定律方法,如第一弦与二弦之间以四、五度相隔,弦的排列也是以四弦相隔出现应弦。但是旋律的音阶发生了变化,上主音与主音间往往以小二度的关系出现,强调不稳定的四度和七度音程的关系,给人以浓郁的日本民族风味,由此也远离了中国唐代乐筝的风格样式。

# 第二节 琵琶的历史

#### 一、四弦琵琶

正仓院里仍传承着两件中国隋唐时期的四弦琵琶,它们都为曲项琵琶,或称曲颈琵琶。其形制与阮咸和直项五弦琵琶有所不同,其颈部上端呈 90 度直角。在中国的史籍中五弦琵琶往往被略记为五弦,而四弦曲项琵琶一般直称为琵琶。如果说在中国的历史上本身有一种土生土长的"汉琵琶"或称秦汉子、秦琵琶的话,那么四弦曲项琵琶并非源自于中国。据《通典》中的记载是:

曲项,形制稍大,本出胡中,俗传是汉制。

关于琵琶,东汉的刘熙在其《释名》释乐器中曰:"枇杷本出于 胡中。"之后六朝的《宋书・乐一》(卷19)中引用了西晋的文人傅 玄的《琵琶赋》又道:

汉遣乌孙公主嫁昆弥,念其行道思慕,故使工人裁筝、筑,

为马上之乐。欲从方俗语,故名曰琵琶,取其易传于外国也。

上述记载说明四弦琵琶并非源于我国中原,它是汉朝传入中原的西域乐器。对此,《隋书》乐一中也载:

今曲项琵琶、竖头箜篌之徒,并出自西域,非华夏旧器也。

那么中国的四弦曲项琵琶到底是来自西域的何方之国呢?

汉朝的武将张骞两次出使西域(公元前 139~前 126、公元前 119)之后逐渐打开了一条通往西域的丝绸之路,使西域诸国的多元文化畅通地进入中原,对我国南北朝以来至隋唐文化的形成作出了不可估量的贡献。隋初的七部伎、大业中的九部伎及唐初的十部伎、胡乐舞的大量流入、百戏、歌舞的盛行直至唐教坊的成立等,都与西域文化渗透中原有着不可分割的联系。

这一时期的西域文化主要来自印度的佛教与波斯(现伊朗)文化这两股势力。这些文化中主要包括从3世纪下半至8世纪,以天山北道的龟兹古都(现新疆库车地区)为中心的佛教文化,在当地的一些壁画中从3世纪后半叶至6世纪出现的最初的犍陀罗文化艺术,接着从6世纪后在犍陀罗艺术的基础上出现的波斯艺术特色。语言上出现了近似梵语的吐火罗乙型语种(主要流行与龟兹、焉耆一带),加之这一地区固有的土著文化,构成了西域地区多姿多彩、独具个性的艺术文化。在这些早期的壁画艺术中可以发现类似中国阮咸的直颈琵琶。而到3世纪末4世纪初,出现了一些近似于棒状的五弦直颈琵琶的画像和浮雕。这些作品的主要特征就是受当时印度、吐火罗文化圈的影响。但是值得注意的是,这一时期西域地区的第二个文化中心便是天山南道的于阗(今新疆的和田地区),它的艺术特征与天山北麓的龟兹乐不同,在和田地区出土的陶明器中可以发现许多四弦的曲项梨形琵琶(图22、图23)。



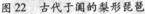




图 23 古代于阗的梨形琵琶

这是一群由3至7世纪形成的西域地区最早的琵琶。在斯忒恩的著作《古代的于阗》一书中把这一地区的文化推定在公元3世纪或此前。①从这些出土的明器中难以判断其弦数的多少,但是该乐器为梨形、横抱着用拨子来演奏,在共鸣箱的下端有一块打着结的小板,像现代琵琶上的缚弦。这些琵琶的特征与中国出现的四弦曲项琵琶相一致。但是,这种曲项琵琶在天山南麓的龟兹古国也曾少量出现。②由此可见在当时的西域地区的天山南北两地,曾出现过较为分明的不同的文化现象。即龟兹古都以直项为主的五弦琵琶和天山南麓的于阗地区以曲项为主的四弦琵琶。当然曲项琵琶也曾出现在北道的龟兹而形成交叉现象,但这一时期总体上的文化现象如上所说,原则上是不同的。中国的曲项琵琶如《通典》中所述:"曲项,本出胡中,俗传是汉制。"也就是说四弦曲项琵琶在汉代就应该出现了,从时间上来说要比上述的于阗和

① 参见岸边成雄:《唐代的乐器》([日]音乐之友社,1968 年)中所引 Stein; Ancient Buddhist Paintings from the Caves of the Thousand Buddhas on the Westermost Border of Chian,中Ancient Khotan 3vols London, 1921.

② 新疆克孜尔尕哈石窟第三十窟后室前壁的一列中南起第三幅为弹琵琶飞天图,鲜明可见飞天女横抱琵琶为四弦曲项,四个固定弦的轸子。

龟兹美术至少早三至四百年的历史。那么这一时间上的差距又如何解释?也就是说早于三四百年的文化怎么会受到后来文化的影响呢?它们之间是一种什么样的关系呢?其实如这一节的开头所述,西域文化与早期的印度佛教和波斯文化有着极其密切的关系。下面让我们再追溯一下它们的历史。

在西域文化史上,位于现在阿富汗的东部和巴基斯坦西北部的犍陀罗艺术(Gandhāra art)是一个十分重要的文化地域。这个建立于公元1世纪,逐渐盛行于六七世纪的佛教的浮雕视觉艺术留下了古代波斯与印度文化的深刻痕迹。在音乐上,于一二世纪已经出现了一种类似中国四弦琵琶的梨形柳特琴。(见图 24)从这幅图片上大致可以发现这种琉特型乐器与我国

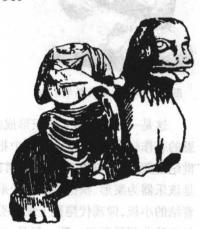


图 24 犍陀罗出现的梨形琵琶

新疆南道的于阗四弦曲项十分近似。这件乐器以梨形、曲项(形状)、横抱(演奏方法)以及琴弦的尾部似有挂弦的缚弦,从这些特征中可以判断,犍陀罗的梨形琉特与于阗的曲项四弦具有明显的传承关系。这件乐器后来在4至7世纪的苏珊朝艺术中逐步形成波斯的琉特琴——乌德('ud),它对西方音乐的发展产生过重大的作用,形成了后来的梨形的琉特类乐器(pear—shape lute)。而这种在波斯苏珊王朝形成的梨型、四弦、曲项的琉特琴(乌德)与天山南道的于阗四弦琵琶是一致的①。也就是说曲项四弦琵琶的发

① 参见岸边成雄:《唐代的乐器》; C. Sachs, Real - Lexikon der Musikinstrumente 1913; Friedrich Behn, Die Laute im Altertum und frühen Mittelalter. 1919. 诸见

展流向可以简要地作如下图式:

犍陀罗 → 苏珊朝的波斯 → 于阗 →中国的四弦琵琶

犍陀罗的文化交融着波斯与印度文化, 是一种复杂的综合性 文化。这里主要叙述的是四弦琵琶的历史流动,其实以上曾提到 了天山南道的龟兹棒状五弦直项琵琶,它也曾出现或者路经此地。 因此犍陀罗文化也曾对这两个地区产牛过深刻的影响。而中国的 琵琶与上述提及到的波斯苏珊朝的曲项琵琶有着直接的关联。6 至7世纪的苏珊朝曾出现过一种四弦的琉特琴,叫 Barbat 或 Barbud。Barbat 一词与公元 1 世纪前后出现在古希腊的弦乐器 Barbiton 在语言上有着一定的关系。德国音乐学家萨克斯(C. Sachas) 认为 Barbat 一词的源语可追溯到梵语 Bharbhu (意为强烈地拨 弦)。也就是说苏珊朝的 Barbat 最早是源于原始印度地区的 Bharbhu, 而 Bharbhu 在公元1世纪前后则形成了古希腊的弦乐器 Barbiton,并由此而逐渐形成波斯的四弦弹拨乐器 Barbat<sup>①</sup>。因此 Barbat 这件四弦乐器在美术作品中得到了明确的肯定,虽然是在 六七世纪苏珊朝的盛期,但实际上至少在公元前就已经出现,1 世 纪前后的 Barbiton 是其前身。而在中国则已确认其为公元前的汉 代传人中国的。《通典》载:"曲项……本出胡中,俗传是汉制。"因 此在上述大量史籍基础上可以明确地指出,中国古代的四弦琵琶 起源于西亚,经西域于汉代传入中国。

## 二、五弦琵琶

在奈良的正仓院中收藏着现存世界上唯一的一面五弦琵琶。 琵琶由坚硬的紫檀木制成,上面镶嵌着螺钿、玳瑁、珠宝。正面镶嵌着一幅精美的画,画中一个波斯人骑在骆驼上弹着琵琶。乐器的做工极其精美、细致(见图 25),是一具观赏价值极高的艺术品。

① 见岸边成雄:《唐代的乐器》,第129页。

这件来自中国大陆的传世之宝,已在正仓院内沉睡了 1200 多年了。那么,它是怎样从西域传入中国的? 历史上又以怎样展示其姣丽的姿态的呢? 让我们先追寻一下它的足迹。

五弦琵琶与四弦 曲项琵琶一样,并非源 于中国本土。那么,五 弦琵琶究竟什么时期、 怎样开始真正地出现 在我国的呢?

《通典》卷 142, "历代沿革"中载:

自宣武以后,始爱胡声。洎于迁都。屈茨,琵琶,五弦,箜篌……胡舞铿锵

上文是五弦琵琶 在我国出现的最早记 录,它阐述了来自西域

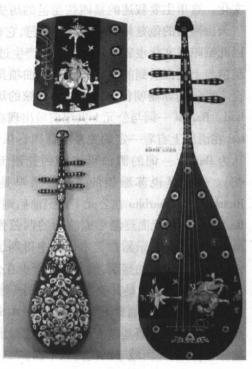


图 25 正仓院所藏五弦琵琶

的胡乐逐渐来到中原,从后魏的宣武帝开始真正受到了人们的喜爱。对此《旧唐书·音乐志》又云:

琵琶,五弦,及歌舞伎,自文襄以来皆新爱好。自河清以后传习尤盛,……

这则史料告诉我们文襄帝于大统 13 年(548)接位以来西域音乐深受欢迎,而自河清(6 纪中下叶)年间以后这种胡乐便"传习尤盛"起来。上述两条史料大致记述的是相同的事件。实际上这一时期的五弦琵琶也被称作龟兹琵琶或胡琵琶,在《通典》卷146 的龟兹乐条目中记载道:

龟兹乐者,起自吕光破龟兹,因得其声。吕氏亡,其乐分散,后魏平中原,复获之。有曹婆罗门,受龟兹琵琶于商人,代传其业,至于孙妙达,尤为北齐文宣所重,常自击胡鼓和之。

综合以上的记载可以断定,五弦琵琶传入中国的时间应为4 世纪下半叶的北魏,而到了6世纪纪中叶以后的北齐,胡乐已出现 盛行之势。从时间上来说,正是张骞出使西域以后将胡乐摩诃兜 勒带回中原,中西文化的交流逐渐展开,琵琶、箜篌之类的乐器开 始传入中国的时期。西域乐中的天竺乐最早出现于东晋永和年间 (4世纪上半叶)张重华占据了凉州(今甘肃、黄河以西地区)之 时。而吕光和沮渠蒙逊等攻入凉州后把龟兹乐带入凉州,它与当 地的音乐相结合产生了西凉乐。这就是汉魏以来西域乐逐渐流入 中原的过程。接着.到了北魏武帝时又再次征服西域获得了龟兹 乐.同时又把疏勒乐和安国乐等带了回来,至此,西域乐开始了大 规模地东渐。与此同时东夷的高丽、百济、新罗、倭国,南蛮的骠 国、林邑、扶南等乐也相继传人,一时胡乐在中国内地广为流行。 人隋.炀帝统一了大业.结束了两汉以来一直处于战争纷乱的局 面,进入了一个相对稳定的阶段,开始重建宫廷乐。在宫廷雅乐得 到重建的同时,胡乐迅速地发展起来。隋开皇的七部伎、大业中的 九部伎、接着人唐后太宗中完成了中国历史上辉煌一时、深具国际 化色彩的十部伎宫廷燕乐,音乐文化的发展达到了空前的阶段。

这种经两晋南北朝至隋唐以来隆盛的胡乐中,毫无疑问五弦琵琶是西域乐中不可缺少的代表性乐器。在唐的十部乐中五弦琵琶被用于西凉乐、疏勒乐、燕乐、天竺、龟兹、安国、高昌及高丽等八部伎之中,可见北魏以来西域乐的传人及其在中原的流行,与五弦琵琶有着不能分割的密切关系。

在中国的史籍中除了五弦琵琶以外,与其关系较为密切的还有龟兹琵琶、胡琵琶等,它们与五弦琵琶又有什么关系呢?

从南北朝以来至隋唐,龟兹琵琶与胡琵琶的名称不断地出现于史籍中。龟兹琵琶一词较早地在《通典》卷 146 龟兹乐的条目中出现(见上页引文),对此在《北史》卷 92,恩辛传中的齐诸宦者的条目中又有如下记载:

曹僧奴僧奴子妙达以能弹胡琵琶甚被宠遇,俱开府封王。

从这两条史料中我们可以看到,曹氏一族三代善弹龟兹琵琶 并传其业而得恩宠。史书中对传业于龟兹琵琶的曹妙达另有善弹 胡琵琶的记载。可见龟兹琵琶与胡琵琶为相同之物。这样的记载 在《隋书》卷14,音乐中也可以见到:

周武帝时,有龟兹人曰苏祗婆,从突厥皇后入国,善胡琵琶。听其所奏,一均之中间有七声。

这里的龟兹人苏祗婆所弹的是胡琵琶。显然当时由龟兹传来的琵琶也称作胡琵琶,因为从汉朝开始由西域传来的音乐均被称为胡乐,而龟兹乐又为西域诸乐之首<sup>①</sup>,把龟兹琵琶称作胡琵琶也

① 《大唐西域记》卷1载:"屈支国,管弦伎特善诸国。"这里的"屈支"指的就是龟兹。

就不足为奇了。

上述例子表明龟兹琵琶就是胡琵琶。那么它们与五弦琵琶又 是怎样的一种关系呢?对此首先让我们来看看五弦琵琶最早在我 国出现的状况。

在上一节的四弦琵琶中我们曾提到,琵琶从印度、波斯、犍陀罗等地传入中国的路径,即四弦琵琶大部分经由天山南麓的于阗进入中国,而五弦琵琶则通过天山北麓的龟兹、焉耆一带,逐渐东渐中原。要查明来自印度的五弦琵琶是怎样传入中原的,首先必须对龟兹地区,即现存的新疆库车的考古资料作一番考证。

古都龟兹是我国新疆境内的一个历史古都,位于塔克拉玛干大沙漠的北缘,它的都城和中心地带在现在的库车境内。强盛时期的龟兹,其疆域西临喀什,东接焉耆,北靠天山南麓,南人塔克拉玛干大沙漠。东西长约六七百公里,南北宽幅在 300 公里,是我国丝绸之路上的前方要塞,也是西域广褒疆域中的重镇之地。

早期的龟兹之国留下了大量的佛教浮雕视觉艺术。佛教大约在公元前5世纪出现在印度北方的恒河中游一带,成熟后向北部传播,印度孔雀王朝阿约王时期传入今天的阿富汗东部,巴基斯坦的北部地区。两三个世纪以后又继续往北延伸,到达了大夏境内的北方,即现阿富汗的北部与俄罗斯的中亚地区。大致在公元1世纪前后中亚兴起了强大的贵霜王国,她的势力相当强盛,向东越过了帕米尔高原进入我国新疆西部地区。贵霜王朝推崇佛教,在它的境内佛教得到了极大地发展并很快地向着邻近地区蔓延,甚至是跨入我国的新疆地区。

佛教传入我国境内除了上述提及的于阗国外,另一条的重要途径就是天山北麓的龟兹。首先是西端的要塞疏勒国,即今天的喀什及其周边地区,进入龟兹后佛教得到了迅猛地发展,

一时成了当时西域文化的中心。接着佛教继续沿着塔里木盆地的北麓东渐,直至焉耆国和高昌的回鹘王国。高昌回鹘的中心地处今天的吐鲁番和鄯善一带,在佛教盛行之时那里建造了大量的寺院、石窟,其中留下了许多壁画、塑像、幡画、纸画及木版画等。但是到了10世纪以后伊斯兰教从西亚传入新疆的西部地区。由于在教义、信仰、文化形态等诸多方面的不同,大约经过了二三百年的时间伊斯兰教由西向东逐渐取代了佛教在那些地区的存在,大量的佛教寺院遭到了历史性的破坏和宗教的仇杀。伊斯兰教反对偶像崇拜,他们几乎把那些地区所有的浮雕、佛像都一扫而空。随着岁月的流逝和自然的侵蚀,地面上的寺院几乎荡然无存,大部分石窟也遭到了相当程度的毁坏。

在这一地区的石窟中,龟兹地区的佛教石窟、壁画和塑像等的数量首屈一指。艺术上形成独具一格的龟兹风味,它与高昌回鹘以及焉耆的洞窟、壁画相比,不仅数量多,历史也是最为久远的。龟兹的壁画初建于3世纪末及4世纪初,完成于8世纪。这一地区的壁画主要集中在现库车、拜城及新和等一带。公元4世纪龟兹地区的佛教十分盛行,当时的僧徒有一万多人,仅都城的佛寺佛塔就有一千多座。它们装饰豪华、规模宏大。①

从龟兹地区的整个石窟来看,现库车境内有库木吐喇、森木赛姆、克孜尔尕哈、玛札巴哈和苏巴什。在拜城县境内有克孜尔、台台尔和温巴什。在新和县内有托克拉克埃肯。龟兹现存的石窟寺,如前所说最早的建于3世纪末或4世纪初,最晚的约建造于9世纪和10世纪,其中五六世纪为洞窟建造的峰期,正值中国南北

① 参见中国美术全集编辑委员会:《中国美术全集》绘画第 16 卷,新疆石窟壁画,1989 年,第 3 页。

朝。石窟建造的时间各不相同,其中最早建立的是拜城县以东的 克孜尔石窟,而最晚的则为库木吐喇,其它石窟建造的时间介于这 两窟之间。

在龟兹地区的石窟中,五弦棒状直颈琵琶最早出现在拜城县东7公里的克孜尔石窟。这座位于拜城县境内渭干河河谷北岸的克孜尔千佛洞,是中国的敦煌、龙门、麦秸山四大佛教石窟之一(见图 26、27 克孜尔石窟外景①)。编号有 236 个洞窟,其中135 个较为完好,存有壁画的共有 80 个洞窟。至今仍然保存着一万多平方米的壁画,壁画内容主要是佛教故事、因缘故事、本生故事及其他的一些佛界形象,其中印度传来的佛教故事最为丰富。



图 26 克孜尔石窟谷西区外景,局部

出现在克孜尔第八窟主室前壁的"伎乐飞天"是一幅残损的 佛教说法图,此图中有二人,一人手托花盘,作散花状;另一人怀抱

① 引自中国美术全集编辑委员会:《中国美术全集》绘画第16卷,新疆石窟画, 1989年。



图 27 克孜尔石窟谷西区洞窟群外景



图 28 克孜尔第 8 窟, 伎乐飞天

① 引自中国美术全集编辑委员会:《中国美术全集》绘画编第 16 卷,新疆石窟画,1989 年。

印度佛教一同进入了这一地区。在克孜尔千佛洞的第 38 窟的顶部记载着佛教的商主本生和菱格因缘的故事,该画虽然已有明显的剥落,画面部分破损明显,但左边横抱着直项琵琶的五个轸子(三上二下)却依稀可见,它与图右的横吹遥相对应、眉目传情十分生动(见图 29)。由此可见五弦琵琶在中国的两晋时期已经随佛教传入我国新疆西部地区,这是一个不争的事实。同时从上述的两幅 3 世纪末至 4 世纪的乐伎图中足以知晓当时五弦琵琶在这一地区流行的盛况。五弦琵琶到了南北朝,特别是北齐已经逐渐

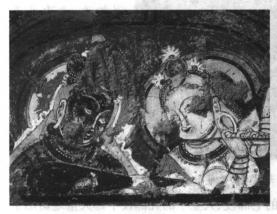


图 29 克孜尔第 38 窟, 乐伎特写 域来朝的乐人图。

左边的琵琶乐人斜抱下垂,直项五弦琵琶鲜明可见。乐舞中除琵琶外,还有胡乐器横吹、击钹等,他们形象动感的胡腾舞展示出西域乐人已深受中原地区的欢迎,并在中原得到传播和展开。如《旧唐书·音乐志》所说:

琵琶,五弦,及歌舞伎,自文襄以来皆新爱好。自河清以

① 引自中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社, 1988年,第42页。



图 30 北齐出土的乐舞图

后传习尤盛,……"

《通典》中也记载道:

有曹婆罗门, 受龟兹琵琶于商 人,代传其业,至于 孙妙达,尤为北齐 文宣所重,云云。

北齐以后的龟兹乐,其中当然包括龟兹的五弦琵琶也于北齐流行于中原地区。而到了隋唐时期五弦琵琶达

到了一个盛期,隋初的七部伎、大业中的九部伎中都大量地运用了五弦琵琶,充分显示出胡乐已经深深地渗透到了中原。唐初十部伎(燕乐、清商乐、西凉乐、天竺乐、高丽乐、龟兹乐、安国乐、疏勒乐、康国乐、高昌乐)中除西凉伎和康国伎外,其他八部乐都使用了五弦琵琶,从中我们不仅能看到胡乐在大唐宫廷中的巨大影响,同时也发现在十部伎中第一部汉族的燕乐伎及东亚朝鲜的高丽中伎都融入了胡乐器五弦琵琶,也就是说进入盛唐之后,胡俗乐已经由隋末唐初的雅、俗、胡乐三乐鼎立走向融合,这一时期也是中国历史上多民族融合,政治上大一统的一大峰期。

五弦琵琶从两晋及南北朝时期开始传入我国西域地区,后逐步东渐,隋唐时期达到了极盛。像曹妙达、曹僧奴、曹婆罗门及苏

祗婆等都是龟兹的来朝乐人、琵琶名手。他们为隋唐汉族宫廷带来了丰富的外来乐器,其中龟兹乐人带来的五旦七调在琵琶上的广泛运用为隋唐音乐开辟了一道新景。这种来自印度的五旦七调与后来中国宫廷中的燕乐二十八调及雅乐八十四调等,对隋唐时期的音乐发展作出了不可估量的贡献。

以上从文献与考古资料的层面对五弦琵琶乐传入我国的路径 及其历史时期进行了考证。与四弦琵琶不同的是,它主要是从印 度通过佛教的形式传入我国的。那么这种棒状直颈的五弦琵琶是 否真正在印度出现,并且通过印度传入我国的呢?对此让我们来 看看印度方面的历史记载。

在公元前5世纪希腊大王亚历山大曾率军打到印度,将当时流行于波斯的四弦弹拨乐器 Barbat 带到了印度,在 Barbat 的基础上,形成了五弦直项琵琶,这种棒状的直颈五弦琵琶与四弦曲项琵琶不仅形制上发生了变化,在音系统上也分道扬镳,形成各自不同的风格。由于印度不重视文献记录,我们很难从它的历史文献中找到有关琵琶的记载。但公元前五世纪在印度北方的恒河中游一带出现了佛教。佛教提倡来世回生,推崇偶像崇拜,形成了佛教艺术中独特的绘画、浮雕等的视觉艺术。大量的佛教大量的艺术作品记录了一幕幕宗教艺术场景。

现藏印度甲谷他博物馆的一幅石雕《托胎画雕像》是在公元170年建成的阿马拉维缇(Amrāvati)的浮雕。这座浮雕现在已经解体,其残体部分已分别被大英博物馆、马德拉斯博物馆和甲谷他博物馆收藏。阿马拉维缇浮雕是一幅极其精美富丽、装饰性很强的艺术品,它叙述的是一个佛教故事。《托胎画雕像》是其中的一个局部,现收藏于甲谷他博物馆。该石雕的入口之门分为左右两面。右面的托胎图讲述了释尊的前生、兜率天在世时,在梵王、帝释等的邀请下为了众生济度而不能降生人间,这时,迦比罗卫城的王后摩珂摩耶夫人、六牙的白象等都汇聚而来梦想人胎妊娠,期望

一个王子降生,这就是悉达多太子。托胎画像石则描绘了摩耶夫人横卧在床上,周围观护着侍女、卫士等。雕像的顶部有一头小象,由兜率降临作人胎怀孕之状。其左方一辆舆车驾着一头小象,由四个侏儒抬着,前后数人有拿着幡盖、有拿着器戒的。下方是一组歌舞乐人,左边是舞姿欢快、生动活脱的舞蹈,而右边则是琵琶、横吹、拍手的雀跃欢呼的场面(见图 31)。① 这里值得注意的是,石雕中横抱着的直项琵琶与传入我国龟兹地区的棒状直项琵琶完全是同宗、同类之物。这幅雕塑还载入 La Coq, Spā – tantike 第一



图 31 印度,甲谷他博物馆藏《托胎画雕像》

卷的年表中。它是阿旃陀壁画琵琶的临摹,清晰地展示出棒状琵琶的外形、乐器的拿法、五弦的位子(上三下二的轸子布局)等五弦琵琶的具体形制(见图 32)<sup>②</sup>。据此可以明晰地理顺五弦琵琶由印度传到我国的具体路径,即公元 2 世纪的印度琵琶与 3 世纪后传入我国新疆地区的五弦琵琶完全是一脉相承之物。五弦琵琶

① 引自伊东忠太等编:《世界美术全集》第3卷,[日]平凡社,1919年,第98页。

② 引自岸边成雄:《琵琶的渊源》,载《唐代的乐器》,[日]音乐之友社,1968年,第143页。



图 32 阿旃陀壁画的临摹

象的描绘,反映出当时琵琶在中原汉族间的流行程度,无疑琵琶已成为一般民众喜闻乐见的乐器之一。

但是五弦琵琶在唐宋以后便不再流行,进而逐渐在中国销声匿迹了。日本遣唐使在归国时带回了唐朝的五弦琵琶。遣唐使准判官藤原贞敏是一个琵琶演奏名手。他于承和 5 年(838) 渡唐,传说随开元寺中国的琵琶乐人廉承武学习琵琶,习得一手好琵琶,翌年归国后向当时的仁明天皇献艺,为众人所倾倒①。琵琶后来在日本得到了极度的发展,不仅用于独奏,还作为色彩乐器用于雅乐的器乐曲中,同时还在大量的说唱音乐中得到广泛运用。但是如同中国一样,在日本真正得到发展的是四弦琵琶,而不是五弦琵琶,五弦琵琶只是在隋唐时期的宫廷以及民间亮出一轮艳丽的光彩,很快便昙花一现般地消逝了。现在它只是已静谧地安躺在博物馆中。由中国传入日本的紫檀螺钿五弦琵琶,它当时的辉煌和在音乐历史上的地位如同它那精美的制造工艺一般不同凡响,在奈良的正仓院中渡过了近1300 个春秋的唐传五弦琵琶,给世人留

① 《续日本后记》卷8载:承和六年(839)冬10月已酉朔,天皇御紫辰殿,赐群臣酒……令遣唐准判官正六位上藤原朝臣贞敏弹琵琶,群臣具醉,赐禄有差。

下了唯一的历史的见证。

# 三、阮咸

在我国古代的琵琶族类中除上述的四弦曲项琵琶和五弦直项琵琶外,还必须提到的是阮咸。在日本的正仓院中唐传的上述三件乐器都被完好地传承了下来。阮咸的制作同四弦和五弦琵琶一样,琴身以硬质、高雅的紫檀木为材料、又镶嵌着玳瑁、螺钿、琥珀等装饰物。背面以螺钿镶嵌而成的一对鹦鹉,它们口衔璎珞(以玉制成的项链),雀跃动感,背面的颈部以及四个轸子也同样以螺钿镶嵌,精美华丽,极富观赏价值。乐器长100.4 cm;共鸣箱直径39cm;厚度3.65 cm。这面唐传的精美之器似乎向人们叙述着1200多年来的音乐故事。

阮咸,与来自波斯和印度的外来乐器四弦、五弦琵琶不同,它是中国固有的乐器。相传晋代名士阮籍的从子阮咸(与阮籍齐名,为晋的竹林七贤)善弹此器而得名。唐刘餗在其《隋唐嘉话》卷下中道:

元行冲宾客为太长少卿,有人于古墓中得铜物,似琵琶而身正圆,莫有识者。元视之曰:"此阮咸所造乐具。"乃令匠人改以木,为声甚清雅,今呼为"阮咸"是也。

在这一记载中我们还看到,在南京西善桥古墓出土的南朝竹林七贤与荣启期模印砖画像中画有阮咸端坐在阔叶林下,斜抱乐器凝神弹奏的模样(见图 33)<sup>①</sup>。从该画像中我们看到这件乐器为正圆形的共鸣箱形制,琴颈修长,直项上有很多品位,四个轸子清晰可

① 引自中国艺术研究院音乐研究所编:《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社,1988年,第62页。

见.表示出该器为四弦弹 拨乐器。从图中我们还发 现它与现代的"阮"(为阮 咸的简称)基本相像,形制 上也没有多大的变化。关 于阮咸这件乐器的较早的 记载可见《通典》,在该书 的券 144 中道:

阮咸,亦秦琵琶 也,而项长过于今制, 列十有三住。武太后 时,蜀人蒯朗于古墓 中得之,晋竹林七贤、 图阮咸所弹与此类 同.因谓之阮咸。咸, 音律称。「四日是下部則以來入於四質競克」的本事發發除



图 33 南京西盖桥古墓 出土,阮咸图

比较清楚地阐述了阮咸这件乐器的形制、来源以及与晋代文 人阮咸的关系。关于秦琵琶的记载在同书的条目中还道:

今清乐奏琵琶,俗谓之"秦汉子"圆体修颈而小,疑是弦 鼗之遗制。傅玄云:"体圆柄直、柱有十二。"其他皆充上 典》阮成的条目)。两者在形制上至主着很大的距离。言。不说全己

上文中的奏琵琶(下线笔者所加)显然是笔误,应为"秦琵 琶",即清乐秦琵琶。清乐是汉朝以来中国固有的俗乐——清商 三调承续而来的。两晋及南北朝以来因战争纷乱,人员迁徙流离, 乐也多次散失。苻坚平凉州虽初获清乐,但宋武平关中又一次受 挫,后隋文帝平陈才真正获得<sup>①</sup>。在《隋书》音乐志下的清乐条目 中载:"此华夏正声也。"道出了清乐的真正的出处。在该条目中 清乐所用的乐器中记有琵琶,但并没有明确记载用的是秦琵琶、曲 项琵琶还是直项琵琶。不过在《通典》卷 146,清乐的条目中却明 确地写道"秦琵琶一",而没有记载任何其他种类的琵琶。因此可 以判断清乐中使用的是我国传统的乐器——秦琵琶,显然这种判 断是合乎逻辑的。也就是说在历史文献中记载的秦琵琶、秦汉子、 阮咸等均为同一之物,只是称呼不同而已。

那么秦汉子又是怎么出现的呢?对此在上述《通典》中载道:

"秦汉子"圆体修颈而小,疑是弦鼗之遗制。

秦汉子可能来自于弦鼗,弦鼗是其旧制。而"鼗"为中国的古乐器,曾出现于周朝的雅乐中。在《周礼》春官·宗伯中曰:"掌教鼓鼗"。郑玄对其注曰:"如鼓而小,持其柄摇之,旁耳还自击。"即将鼓穿在木柄上,在鼓筐的左右两边用绳子系上两个球状物,手摇木柄球状物来回敲击鼓面而发出声音。也就是说弦鼗其形制就如现代民间流传的"拨浪鼓",俗称为"货郎鼓"。

不过仔细地分析一下就会发现,"弦鼗"是将一根木柄插在上下两面蒙皮鼓邦上的乐器。而阮咸则完全用木板封起来,共鸣箱呈扁平状,其共鸣箱远远大出弦鼗几倍,并且带有一个很长的琴颈,上面附有十二个品(傅元的《琵琶赋·序》)或十三个品(《通典》阮咸的条目)。两者在形制上存在着很大的距离,至少整体的大小有几倍之差,因此从弦鼗过渡到阮咸在理论上比较勉强,过于

① 参见《隋书·音乐下》卷15,"清乐"条。

飞跃。其间应该有一个演变过程。这里秦汉子应该是它们的中介。《通典》卷144 琵琶的条目中道:

今清乐奏(秦)琵琶,俗谓之"秦汉子",……曲项……俗传是汉制。兼似两制者,为之"秦汉",盖谓通用秦、汉之法。

上述的记载说明两种乐器在演奏和乐制上各不相同,即有秦与汉法之分。如果从字面上来理解这里的"秦法"的话,应该指的是弦鼗,汉制为曲项琵琶。而两者兼而有之者应为"秦琵琶",它是混同于两者之间的过渡性乐器。故有"盖谓通用秦、汉之法"之称。在中国古代史上有"五弦"和"琵琶"的记载,它们指的是五弦直项琵琶和四弦曲项琵琶。而秦汉子或秦琵琶显然是不同于上述两者的乐器。秦琵琶一词初出于《通典》,可见四弦曲项琵琶两晋以来大量涌进了我国中原,并对弦鼗的发展产生了深刻的影响,它大量地吸收了琵琶的因素改制成一种介乎两者之间的乐器,至唐朝逐渐成熟。因此在中唐杜佑的《通典》中便给予这种秦汉子以新的命名——秦琵琶。这是弦鼗模仿曲项琵琶向着四弦过渡的一个重要阶段。因此毫无疑问秦琵琶是形成于中国的一种固有的乐器。

关于阮咸这个名称的起源,上述《通典》卷 144 中载:"晋价林七贤图阮咸所弹与此类同,因谓之阮咸。咸,晋世实以善琵琶、知音律称"在这段文字的后面有一段注释:

蒯朗初得铜者,时莫有识之。太常少卿元行冲曰:"此阮咸所造。"乃令匠人改以木为之,声甚清雅。

对此在《旧唐书》卷200,元行冲传又详细地复述了以上的文字:

人破古冢得铜器,似琵琶。身正圆,人莫能辨。行冲曰:"此 阮咸所作器也"。命易以木弦之,其声量雅乐。遂为之阮咸。

可见秦汉子被冠以阮咸这个名字是初唐的事,过去人们对这 种形如琵琶身正圆的乐器不知其名,是唐初的少卿元行冲正式命 名它为阮咸的,尽管这件乐器早已存在。

以上对阮咸的形制及其名称等作了考证,那么秦琵琶(阮咸) 究竟何时在中国出现的?又是在什么时候开始逐渐演变为后来阮 咸的,有关这些问题在文献中并没有明确的记载。不过让我们再 从一些考古资料和历史遗迹中去发现它们的踪迹。

长颈圆形音箱的秦汉子(秦琵琶)至少从东汉末年和两晋时期已经在我国出现。辽墓壁公司,位东汉晚期,约在一幅器乐合乐图(见图34)①,该图左起第二乐人手持的梨



图 34 东汉末年的合乐图

形直项琵琶,修长的直径前端依稀可见上下各二的四个轸子。从图上看不很清楚这件琵琶是否带有品位,但它不是梨形曲项琵琶,从梨形的形制来看又不像棒状的五弦琵琶。因此可以判断它为秦琵琶的可能性最大。如果辽阳棒台古墓壁画合乐图还不明显的话,那么甘肃酒泉丁家闸出土的晋墓壁画(约公元3世纪中至4世

对此在《旧座事》卷260.元行冲信又详细地复计-

① 引自《中国音乐史图鉴》,第59页。

纪初)(见图 35)<sup>①</sup>中,左起第三个乐人手持的直项四弦琵琶,长颈上的诸多品位清晰可见,而且该乐器的音箱的面板上有两个月牙形出音孔十分明显,这个月牙形出音孔的出现可以判断是弦鼗吸收四弦琵琶并向着秦琵琶发展的重要阶段。上述酒泉丁家闸晋墓的出土之地正处我国古代凉州地区。在后来的四五世纪里先后建



图 35 晋墓壁画合乐图,左三秦琵琶

立过前凉、后凉、北凉和西凉诸国,是河西走廊的要地、丝绸之路的必经之道。这里被称作"西凉乐"的发源地。西凉乐是中原之乐融合西方乐后形成的特殊音乐。壁画中的竖笛和筝是我国周秦时期传承下来的中国古乐器,细腰鼓是印度传来的,这件长颈带品的秦琵琶更是中西融合的象征。秦琵琶在魏晋时期已经得到确立,这在甘肃嘉峪关出土的魏晋墓砖画中也得到了应证。魏晋墓砖画由多幅乐图组成。其中有两幅清晰可见的秦琵琶(见图 36)<sup>②</sup>,图中两人跪坐,一人吹竖笛,一人弹着长颈直项琵琶,这里也可清晰地看到共鸣箱的面板上有两个月牙形的出音孔。图 37 是两个人

① 引自《中国乐器史图鉴》,第43页

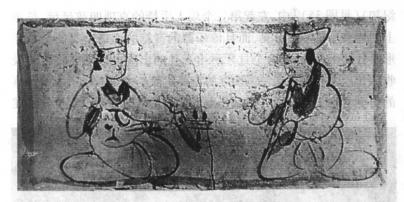


图 36 魏晋墓砖画,左秦琵琶



图 37 魏晋墓砖画,左秦琵琶

在树下边走边演奏着乐器的场面,前者横抱琵琶,形制如前,长颈直项是典型的秦琵琶形制。此画反映了四世纪前后中原与西域地区的文化交流的一个缩影。

从秦琵琶到阮咸,其形制上的变化经历了约 100 年的时间。 在兰州地区的炳灵寺石窟第 169 窟中有一幅乐伎图(见图 38)<sup>①</sup>,

① 引自《中国美术全集》绘画编,第38卷,麦秸山石窟,第14页。 14页。



图 38 西秦时期的阮

这是建浩于我国西秦时期(385~ 431)的佛教洞窟,该图下方的一个 乐伎横抱着的不是梨形的共鸣箱 琵琶,而是一个正圆形的共鸣箱, 琴颈修长如棒带有多品,已经完全 讨渡到后来的阮咸汶一乐器上来 了。就如一根长棒插入一个圆形 的共鸣箱中.形制上相对来说比较 简练。阮咸型乐器于南北朝时期 逐渐讲入中原,在一些壁画中大量 出现。辽宁辑安地区出土的约四 五世纪的古墓壁画中有一幅传乐 图。中间一个女乐人横抱着长颈 的阮咸骑在一条巨龙的身上,飘洒 的长发和轻柔的衣衫显得动感、妩 媚。这样的圆形长颈阮咸在麦秸 山和敦煌的壁画中都能见到。麦 秸山第 133 石窟是建于北魏的壁

画,其中有一幅伎乐天女,横抱着长柄的阮咸(见图 39),修长的琴颈已与琴颈琴身一体的秦琵琶呈不同的形制,其长颈是把一根独立的长棒插入或相接在共鸣箱上。这样的阮咸在同时代(北魏)的敦煌莫高窟中可以看得更清楚,壁画中有一伎乐天,横抱着直柄、圆体的共鸣箱,绘画中弦缚画得清晰可见,与现藏于正仓院中的阮咸基本相同,呈示出阮咸已经完全代替了梨形共鸣体的秦琵琶形制了。

阮作为一种琵琶类乐器在中国得到了广泛地运用,一直流传至今,在今天的民族管弦乐队中阮扮演了不可缺少的重要角色。这件 乐器在隋唐时期传到了日本,现藏于奈良正仓院的螺钿紫檀阮咸是



图 39 北魏莫高窟壁画, 伎乐图

一个历史的见证。说明当时阮咸也随着琵琶一起传入了日本。但 阮咸没有像琵琶那样在日本得到传承,至少从仁明天皇(833~850 年在位)开始,大致经历了半个世纪的雅乐乐制改革,其中的一项是 对雅乐器进行整治、筛选来自中国、西亚及朝鲜等的诸多乐器,许多 乐器都被删除、形成了接近于今天的雅乐队格局。在删除的乐器中 阮咸也被列属在内,与大筚篥、竽、五弦、箜篌等许多乐器一起被认 为是不符合当时日本人的欣赏趣味而在雅乐的世界中被排除了。 就这样到了9世纪下半叶阮咸便从日本的舞台上消失了。

# 四、东传日本的琵琶。四周常有四周常和中间绘,豫即其的中间。诗

以上通过对琵琶的渊源的历史性的考证。对来自中国的琵琶 类型及其来源有了一个大概的认识。从汉以来经两晋南北朝胡乐 的大量流进对中原文化形成了一股强烈的冲击波,产生了不可抵 御的势力范围。从隋唐时期的主流文化来看琵琶无疑是一件十分 重要的外来乐器,在宫廷与民间都有着不可替代的文化地位。因 此隋唐时期是我国历史上琵琶文化发展的一大高潮。这种文化随着日本遣隋使、遣唐使的来朝被带到了日本,后来成了日本传统文化的重要部分。这里让我们来看看,琵琶从中国大陆进入日本以后怎样被接受的,又发生了哪些变化、最后演化成怎样的琵琶等,以下让我们的视线移向日本,看看琵琶在日本的发展轨迹。

如上所说由中国传入日本的琵琶有五弦直项琵琶、四弦曲项琵琶和阮咸三类,它们现在依然存放在奈良的正仓院中。其中阮咸在仁明天皇的乐制改革后就被淘汰了。而五弦琵琶进入日本后实际上只是在奈良晚期和平安初期日本的一些文献中出现,但昙花一现,很快地就离开了日本宫廷舞台。我们可以从一些记载中看看五弦琵琶在日本的发展轨迹。

- ① 在东大寺的《献物帐》(天平胜宝 8 年,756 年)中明确地写着"螺钿紫檀五弦琵琶"。该乐器也正存放在东大寺背面的正仓院中。
- ② 与五弦琵琶相关的《五弦琴谱》即五弦琵琶谱(近卫家所藏,现藏于京都阳明文库)于奈良末期在日本出现。
- ③ 在文献中《三代实录》元庆3年(879)10月又有如下的记载:

四日庚申,雅乐寮申请库中乐器,五弦有乘,琵琶有欠。交替之日,还为负累,须以五弦之乘补琵琶之欠。太政官处分,许之。

这里的记载样式同中国的汉籍相同也称作五弦和琵琶,五弦指的 是五弦直项琵琶,琵琶指的是曲项四弦琵琶。

④ 在日本的《信西古乐图》中载有略微变形的五弦图。

上述史料充分证明五弦琵琶在日本曾流行一时,但是实际上进入9世纪上半叶以后五弦琵琶就逐渐被四弦琵琶所替代。在

《类聚三代格》雅乐寮的唐乐中关于琵琶乐师的记载有以下两条值得注意的记载:

- 1) 大同4年(809)3月,定雅乐寮乐师事中记有唐乐师十二人,其中有琵琶师。(卷4)
- 2) 嘉祥元年(848)9月,太政官府减定雅乐寮杂色生二百五十四人中,由原来的琵琶生减去二人。(卷4)

这两条史料表明雅乐寮的唐乐师中并没有设立五弦琵琶师,而只有"琵琶师"。而9世纪中叶的嘉祥元年条,雅乐寮中减去的也是琵琶生,而不是五弦琵琶生这样的演奏人员。也就是四弦曲项琵琶仍然在雅乐寮的宫廷乐中存在,而五弦就不出现了。可能是因为四弦琵琶的功能完全能代替五弦,并且演奏起来比五弦更为简便之故吧。之后五弦琵琶便从日本乐坛中消失了。

阮咸和五弦都没有在日本得到传承,真正传到日本的琵琶实际上只有两种:

- 1) 雅乐中所用的雅乐琵琶。
- 2) 通过佛教由盲僧为佛教法会伴奏时使用的盲僧琵琶。

这两种琵琶后来又发展成多种不同体系的琵琶类型,但是它们都是以曲项四弦琵琶为主体的乐器。

由中国传至日本的琵琶中,盲僧琵琶形制上较雅乐琵琶小,可能主要是因为用于伴唱,为了携带方便之故吧。以下想简单地叙述一下盲僧琵琶在日本的发展状况。

# 1. 盲僧琵琶

盲僧琵琶主要有两大流派。其一,平家琵琶(平曲),大致形成于镰仓(1185~1333)初期,它主要以演唱《平家物语》的词章,由盲人用琵琶伴奏而得名。平家琵琶到了室町(1334~1573)以后主要活动在京都地区,从当时的乐器来看比雅乐琵琶

要小,主要由雅乐器的制作者来制作。其次,萨摩琵琶从安土桃山(1573~1603)时期至江户(1603~1867)时期主要由萨摩盲僧来演奏,因此而得名。萨摩琵琶后来衍生出许多流派,到了明治(1868~1912)中期产生了由筑前盲僧演奏的筑前琵琶。明治以后在东京地区又出现了各种不同的萨摩琵琶的流派,以及不同的筑前流派。从乐器来看在大萨摩琵琶中有一种叫锦琵琶,它是五弦制的。但五弦锦琵琶的第五弦同第四弦是同音,为复弦。因此与四弦琵琶的功能相同。而筑前琵琶中有四弦的也有五弦的。其中四弦琵琶中第四弦与三弦为复音,功能上与三弦相同。他们的外形如图(见图 40)①。日本盲僧琵琶虽然来自于

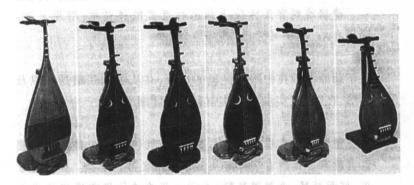


图 40 日本琵琶, 左起: 雅乐琵琶、萨摩琵琶、锦琵琶、筑前琵琶

中国,但由于较多地在民间音乐中寻求发展而变化很大,且流派繁杂,乐器的形制也随着乐种、时代、地区等因素发生着多样的变化,实际上已经远离了中国传来时的原型。在日本的琵琶中用于雅乐的雅乐琵琶较重视与中国传来时的形制及演奏方法保持一致。下面想就雅乐琵琶的一些形制、调弦法及谱字等基本

① 引自《音乐大事典》,[日]平凡社,1982年,第2027页。

#### 形态作一阐述。

# 2. 雅乐琵琶(乐琵琶)

之所以称之为雅乐琵琶或乐琵琶是因为该乐器主要用于雅乐。它的传来并不清楚,大致是在进入奈良朝之后随着其它乐器一起从中国传人。在大宝元年(701)的令中出现了日本最早的音乐机构——雅乐寮,其唐乐中设有琵琶师和琵琶生。这是在日本最早的培养乐师、乐生的机构了。关于中国琵琶传人日本的历史,比较详细的记载是承和5年(838)遣唐使藤原贞敏在中国习得琵琶,回国后在众官员面前表演的情景:

遺唐准判官正六位上藤原朝臣贞敏弹琵琶,群臣具醉。 赐禄有差。——《续日本后记》卷8

关于藤原贞敏在中国学琵琶的过程,并从中国获赠琵琶以及 乐谱情形,在《三代实录》卷14中有着较详细的记载:

清和天皇贞观九年十月四日,从五位上行扫部头藤原朝臣贞敏卒。贞敏者刑部卿从三位继彦之第六子也。少耽爱音乐,好学鼓琴,尤善弹琵琶,承和二年为美作掾兼遣唐使准判官,五年到大唐,达上都。逢能弹琵琶者刘二郎,贞敏赠沙金二百两。刘二郎曰:礼贵往来,情欲相传,即授两三调,二三月间尽了妙曲,刘二郎赠谱数十卷,因问曰:君师何人,素学戏一,贞敏答曰,是我累代之家风,更无他师,刘二郎曰:于戏苗闻谢镇西,此人何哉,仆有一少女,愿令荐枕席,贞敏答曰:世期重,千斤还轻,即而成婚礼,刘娘尤善琴筝,贞敏习得新檀数曲。明年聘礼即毕,解缆归乡。临别刘二郎设祖筵,赠紫檀紫藤琵琶各一面。……

这里比较详细地记载了凊唐使藤原贞敏在中国师从琵琶师 刘二郎学习琵琶的过程,并介绍了他获得了乐谱数十卷,紫檀紫 藤琵琶各一面的细节。但是上述的内容与平安中期《伏见宫本 琵琶谱》卷末所载《琵琶诸调子品》中的内容相悖,其中无论是 来唐的时间、地点、人物还是所赠之物,上述内容都与藤原贞敏 所写的《琵琶诸调子品》的《跋文》有很大的出入<sup>①</sup>。因此上述中 料的内容被认为与事实不符,有夸张之处。但不管怎样藤原贞 敏来唐学习琵琶.并习得一手好琵琶是一个不争的事实。藤原 贞敏归国后于贞观九年在众臣面前弹奏琵琶,令众臣如痴如醉, 表明了他掌握了一定的琵琶技能,能演奏一些独奏曲。琵琶在 日本得到了流传和发展,出现了一批琵琶的演奏家和作曲家,如 蝉丸、源博雅、平经正、藤原师长等,他们不仅是琵琶演奏的名 手,还创作了许多琵琶作品,使琵琶乐作为一种体裁在日本传 承、流传至今。由于在日本琵琶乐一般都以秘曲的形式讲行传 授,因此到了近代,琵琶的独奏曲几乎都消失了,现在雅乐琵琶 只是充当雅乐管弦中的一员。

了解日本雅乐琵琶的历史是追踪我国隋唐琵琶的重要根据,因此关于它的形制、运用的谱字符号、琵琶的定弦等,是我们需要考察的重要内容。以下就现行日本雅乐琵琶的形制、调弦法和谱字音位等作一番考察。

# 1) 形制

雅乐琵琶的全长为三尺五寸,共鸣箱的制作材料主要为紫檀、紫藤、桑木等。四弦四柱,柱位比琴枕低,其各部分的名称、部位称呼如图 41<sup>②</sup> 所示。

在琵琶的腹板拨面上画有很多漂亮的绘画作品,而乐器的铭

① 见张前:《中日音乐交流史》,人民音乐出版社,1999年,第16~31页。

② 引自《日本音乐大事典》,[日]平凡社,1989年,第294页。

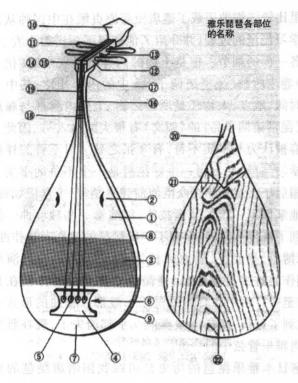


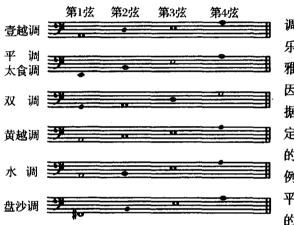
图 41 雅乐琵琶的部位名称

1,腹板:共鸣箱面板。2,半月:面板上方的半月形音孔。3,拨面(拨皮):横贴在面板中央的皮。4,覆手:固定在面板下放的张弦板。5,通弦孔:覆手上的弦孔位。6,隐月:覆手的下方看不见的弦孔,也叫满月。7,额:覆手周边的面板。8,矶:共鸣箱侧面。9,落带:共鸣箱侧面张皮的部分。10,虾尾:曲颈的先端。11,轸子。12,反手(半手):插入转手的部分。13,兔眼:插入转手的孔。14,乘弦(承弦):枕弦的部分。15,乘竹:乘弦的上所按的,与弦直接接触的竹片部分。16,鹿颈:与琴柱相接触的颈部。17,猿尾:鹿颈背面的上端部分。18,柱:鹿颈上端的相位。19,蚁通:鹿颈上柱间的面部。20,匡口(经口):共鸣箱背面与鹿颈相衔接处。21,远山:共鸣箱的背面刻有山形的图样。22,槽(甲):共鸣箱背面的总称。

文往往也以绘画作品的名字来命名。拨子一般用黄杨木制作,轻而薄。柱与柱之间大致等间相隔(乘弦与第一柱之间为大二度,其他各柱之间为小二度距离)。各柱的名称由上至下为第1、第2、第3、第4柱。

# 2) 乐调与调弦法

谱例(三) 日本现行雅乐琵琶的乐调与调弦法



调用的是"黄中调吕"的调。平安时期的藤原贞敏从唐带来的《琵琶诸调子品》有28个调。他将其整理为:风香调、返风香调、黄钟调、清调。在藤原师长的《三五要录》当中又增加了平安末期藤原贞敏的四个调:返黄钟调、双调、平调和啄木调,形成了八个调。这八个调不仅用于唐乐,也运用于高丽乐。但是从17世纪末叶成立的雅乐重要著作《乐家录》(元禄3.年,1690)来看,江户时期(1603~1867)已经不用琵琶调名了。以笛律之名取代琵琶调名。《乐家录》卷9,琵琶的条目中曰:"琵琶调合五音并笛穴样",并记载了

① 引自前出《音乐大事典》卷4,[日]平凡社,第2028页。

古乐调与当时乐调的关系:

唐乐:壹越调:旧双调;平调:旧黄钟调;双调:旧返风香调;大 食调:旧返黄钟调;黄钟调:旧风香调;黄钟吕调(水调):旧返风香 调;盘涉调:旧平调。

有关琵琶的定弦原则,林谦三在其《东亚乐器考》中有着详细 的论述,这里就不再赘述了。

下面再来谈谈琵琶的演 奏法与记谱法的问题。现行 日本的琵琶仍然以右手拿拨 子横抱着演奏,传承着唐代的 历史风韵。开放弦称为"散 声",各弦名与柱的音名位置 如图 42 所示。该图的谱字音 位见于《乐家录》卷4. 琵琶的 条,似乎一直沿用至今。这些 谱字的字体从平安末期至今 几乎没有什么改变,而从唐及 奈良(710~794)时期到平安 初期稍有些不同,新旧谱字的 比较如下所示①:可见从中国 传来的琵琶谱字发生了一些 略微的变化。

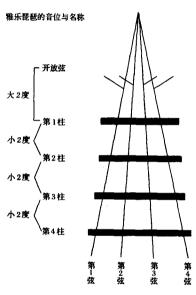


图 42 雅乐琵琶的音位与名称

近体: 一工九フ斗ム下十乙コクセヒミズエハーム也 古体: 一工几フ4ムス十乙レクセヒミ之エハームヤ

关于唐代琵琶谱的解读曾于上一世纪的八十年代起在我国

① 引自林谦三:《东亚乐器考》,人民音乐出版社,1996 年第 2 版,第 258 页。

掀起过一股巨大的学术浪潮,上海音乐学院的叶栋教授率先在 日本学者林谦三先生的研究成果的基础上,吸取了任半塘先生 的眼板说理论,提出了新的节奏论说,并全新地解释和翻译了敦 煌琵琶谱(《音乐艺术》1982 年第1期)。叶栋先生的译谱和他 的论文发表后在学术界引起了相当大的争议。对于他的学术观 点,特别是他自行改动的一百多个谱字音位成了学者们争论的 焦点。对于琵琶古谱节奏问题的讨论—直持续了十几年之久, 也出现了各种解释法。其中除了林谦三的"拍子"说、叶栋的 "眼拍"说以外,还有赵晓生的"长顿、短顿"说等。这里值得一 提的是上海音乐学院陈应时教授提出的"掣拍"说(《音乐艺术》 1988 年第1、2期)。该理论以沈括的《梦溪笔谈・补笔谈》中关 于"敦、掣、住"的节奏要素,以及张炎的《词源》中大曲摘遍《降 黄龙・花十六》所涉及的"前衮、中衮六字一拍"等古文献中有 关节奏理论为根据,将它们有机地运用到敦煌琵琶谱中,富有逻 辑地解译了敦煌 25 首琵琶曲谱,被认为是有理论依据、可信度 较髙的论说。

在敦煌琵琶谱的研究中不得不提及的,是源自唐代的琵琶谱原件都不在中国而在日本和法国,其中日本最多、最完整地把琵琶谱保存了下来,也包括一些乐器。因此我们在注重日本学者研究成果的同时,也应该对现存于日本的琵琶古谱以及琵琶、雅乐的演奏法引起充分的注意。以下简单地谈谈现存于日本的古谱。

现存于日本最古的琵琶谱,为正仓院中仓续续修三十七贴古文书,是一份帐单背面的六行谱字。该谱被称为《天平琵琶谱》。帐单的记载日期为天平19年(747)7月26日。其次是藏于京都阳明文库的《五弦琴谱》(《五弦琵琶谱》或称《五弦谱》),约为宝龟4年(773)前传入日本,乐谱抄写年代为承和9年(842)。另外在日本雅乐的乐制改革以后,即进入10世纪以

后日本比较重要的乐谱有:延喜 21 年(921)所传的《贞保亲王 南宫琵琶谱》、藤原贞敏于承和5年(838)年所传的《琵琶诸调 子品》与《伏见宫本琵琶谱》等,都是早期琵琶谱中的重要古文 献。平安末期以后出现了由日本作曲家模仿创作的琵琶作品, 这是了解琵琶在日本发展的重要线索。作品主要有长宽1年 (1163)源经信的《琵琶谱》、藤原师长于建久3年(1192)以前成 书的《三五要录》,以及后来藤原孝时的《三五中录》等这些十分 重要的乐谱。其次有关琵琶的乐书必须提到的是《胡琴教录》, 该书的成书年代不详,据推定约在镰仓(1185~1333)前期。内 容除了教习琵琶的演奏以外还涉及到多种琵琶流派、琵琶与乐 谱的关系等。藤原孝道的《八音抄》(13世纪成书)以及弘安年 间(1278~1288)文机房隆圆的《文几谈》等都是了解琵琶在日 本发展的重要文献。另外,藤原孝道的琵琶传书《教训抄》,以及 介绍琵琶历史发展脉络的《琵琶血脉》(14世纪成书,被收入《群 书类丛》)也是十分重要的琵琶文献。该书叙述了中国的廉承武 传给藤原贞敏的琵琶演奏技法,然后又传给贞保亲王、源修、源 博雅以及后来的藤原师长、孝道、孝时等历史故事。此外,被称 为日本的雅乐百科全书的《教训抄》(狛近真撰,13世纪成书)、 《体源抄》(丰源统秋撰,16世纪初成书)、《乐家录》(安倍季尚 撰.17 世纪末成书)等也是了解琵琶发展脉络的重要史料。

总之,琵琶从西亚的波斯、南亚的印度传入中国后,在中国发育成熟,成为一种重要的器乐体裁,在独奏、伴奏以及器乐合奏中都发挥了十分重要的作用。尤其到了隋唐时期,琵琶乐的成熟发展对美术及文学都产生了不小的影响。这种成熟、旺盛的艺术体裁随着丝绸之路文化的东流传到了日本,奈良的正仓院是丝绸之路的终点站,那里珍藏着当时三类琵琶的极品,是我们今天了解隋唐时期琵琶音乐的重要线索。阮咸、五弦直项琵琶和四弦曲项琵琶都传到了日本,但阮咸和五弦都没有在日本

得到流传,成为历史的遗迹。而真正得到传承,后来又发展为日本民族传统音乐的是曲项四弦琵琶。除了现行的雅乐中使用四弦琵琶外,在文乐的义太夫节、歌舞伎的伴奏以及大量的说唱音乐中,琵琶已经牢牢地站住了脚,成为不可动摇的民族音乐文化。可见日本在接受中国音乐文化的过程中是有所选择的,是通过文化接纳层对外来文化的过滤而吸收的。

在现行日本的传统乐器中除了筝、琵琶外,还有筚篥、横笛、笙、太鼓、钲鼓、羯鼓、尺八等,这些乐器有的是中国的,有的是通过中国传入日本的,现在都被称作日本邦乐器。关于他们的历史、发展演化过程等,由于篇幅所限在此就不作详论了。

# 第三节 三弦与三味线

在日本,三弦是一件家喻户晓,流行甚广的乐器。它不仅在日本古典传统戏剧中扮演着重要的角色,如在歌舞伎中作为剧乐的伴奏乐器、文乐中的义太夫、三味线、木偶三大部分中都有着独立的存在地位,同时,在许多日本音乐体裁中也得到广泛的使用。在津轻三味线、常磐津三味线、清元节、地歌、长呗、民谣三味线、柳川三味线等种类繁多的说唱艺术,以及一般的流行音乐中也能听到来自三味线的清凉、刚劲并富有特色的韵律。这件在中国并不起眼的乐器,约16世纪传入日本后,竟然成了日本近代音乐中的支柱性乐器。三弦的特殊音响和独特的性格,使它在近代日本的传统音乐以及现代日本的大众音乐中发挥出极为重要的作用。

那么,三弦是何时在中国出现的?传到日本后又怎样衍变成三味线的?中国和日本的三弦在形制、构造以及使用范围、演奏方法上又有何差异等,这些都是值得探究的问题。以下就这些问题展开讨论。

# 一、三弦

在中国的历史记载中三弦一词最早可追溯到唐崔令钦的《教坊记》,在该书"搊弹家"的条目中记有:"平人女以客色选入内者,教习琵琶、三弦、箜篌、筝等者,谓之'搊弹家'。"的字样。对于上文中出现的"三弦",在第一章《音乐的制度》中已作解释,即除在《教坊记》一书的版本中由清康熙时人张英等所辑《渊鑑类函》和今人任二北的《教坊记笺订》记为"五弦"外,他本均作"三弦"。实际上三弦在唐代的其它史籍或考古文献中均未出现,因此可以断定《教坊记》他本中出现的"三弦"记载为"五弦"的笔误。三弦真正的出现应在唐代以后了。

中国史学界一般认为三弦是在元代出现的,明朝文人杨慎的著作《升庵外集》中道:"今之三弦,始于元时。《小山词》云,'三弦五指,双钩草字,题赠五城儿'"。在《元史》卷28,礼乐二中,登歌乐器的丝部记有"三弦"的乐器,在元朝的宫廷雅乐中三弦被编入乐队的编制之中。

有关三弦这一乐器的渊源,学者们有着各种不同的说法。杨荫浏先生认为中国三弦始出于元代,但其渊源可追溯到秦代的弦鼗。他列举了元代文学家杨维祯《铁崖古乐府》中《李卿琵琶引》的诗:"朔人李卿以弦鼗遗器鸣于京师",以及"今年东游到吴下,三尺檀龙为余祀"。他认为其中的"弦鼗遗器"和"三尺檀龙"指的就是三弦<sup>①</sup>。但对于秦代至元代的 12 个世纪里三弦是怎样变化而来的,没有作具体论述。

对此,日本的几位学者对三弦由中国直接传承发展而来的说法持不同的看法。林谦三在他的《东亚乐器考》中认为,中国在元朝以前很难找到类似三弦这样的乐器。因此他认为三弦是中国土

① 参见杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社,1981年,第726页。

生土长的可能性不大。他赞同 明杨慎在其《升庵外集》中提出 的三弦初出于元朝的说法。元 朝成吉思汗的远征,北至俄国、 西至波兰及匈牙利等地,并将阿 拉伯乐器包括塞塔尔(setar,图 44) 和坦波尔(tanbour, 图 45) 等 引讲中国,中国的三弦是吸收坦 波尔、塞塔尔乐器特征制作而成 的。坦波尔和塞塔尔都有长颈 的特点,而塞塔尔的共鸣箱单面 蒙皮,清朝集成的《皇朝礼器图 式》中载:"木柄通槽,下冒以 革,面平背圆……"。这一特征 又与三弦共鸣箱蒙皮相似。虽 然相似, 但三弦与坦波尔和塞塔 尔还不尽相同,如共鸣箱与琴颈



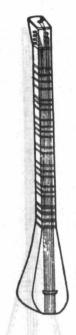


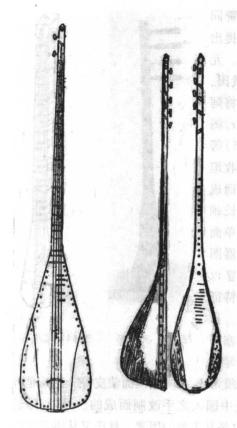
图 43 火不思

图 44 塞塔尔

并不是连体而成,三弦的琴颈无柱、共鸣箱两面蒙皮等。三弦是吸收了阿拉伯乐器的特征,经中国人之手改制而成的。另外,除长杆、蒙皮等特征外,三根弦也是其重要的因素。林氏又从语言学的角度认为 setar 同梵语的 tri - tantri 为同一语义,都具有三(tri = se = 三)、弦(tantri = tar)之义。同时他在元朝后的 14 至 16 世纪帖木儿时期的画派中发现有二弦、三弦的乐器①。这些都跟三弦的形成有着较密切的关系。

田边尚雄则认为三弦可追溯到古代埃及羊皮共鸣箱的奈菲尔琴(nefer,图 46),该琴经波斯、中亚地区,共鸣箱由羊皮变为蛇皮,

① 参见林谦三:《东亚乐器考》中"论三弦的起源",人民音乐出版社,第1962年。



并在元朝讲入中国逐被称 作三弦①

岸边成雄则认为三弦 是由元朝的回教徒带入中 国的蒙有蛇皮的火不思 (四弦,见图43),以及与其 相类似的胡琴的影响下产 生的。他认为弦的多少关 系不大,其长杆及蒙有蛇皮 的共鸣箱才是最重要的②。

日本的学者们都认为 三弦与元朝传入中国的阿 拉伯乐器关系密切,它们是 三弦产生的直接原因。

由于在中国的中籍中 没有明确记载三弦产生的 过程,因此出现了各种推 测。元朝阿拉伯的蒙皮、长 颈以及弦数等成了各种推 论的主要依据。但这些还 图 45 坦波尔 都只是推断而已,因为中国 

制作方法,其原则与上述阿拉伯乐器的一体化构思是不同的,它们 间是怎样演化的还没有足以信服的证据。关于三弦的起源,上述学

图 (neter,图 46)、波琴经波斯中国的区共鸣额由。 ① 参见田边尚雄:《日本音乐概说》,1940年。

② 参见岸边成雄:《东洋的乐器及其历史》第三章《回教乐器的扩散及其影响》 [日]弘文堂,1948年。

者都依据杨慎《升庵外集》中的一句话作出该乐器产生于元代的定论。但是在元代前的史料中还有一、二则与三弦相关的考古学资料值得关注。在四川广元罗家桥出土的南宋乐伎石雕中有一幅形似三弦的弹奏图(见图 47)。此墓为南宋淳熙年间(1174~1190)或稍晚修建的。浮雕的中间两人弹奏的乐器形似三弦,长颈与共鸣箱为分体结构,共鸣箱为方形,柄的上端都有三个轸子,但左者为二上一下,右者为一上二下。同样的乐器出现不同的构造,是图像资料作为史料欠严密性还是三弦



图 46 奈菲尔琴

这件乐器正处在一个不稳定的形成过程?还值得推敲和研究。



图 47 四川广元罗家桥出土的南宋乐伎石雕

宋后在河南焦作西 冯村出土的全墓中曾发 现酷似作三弦演奏状的 乐俑(见图 48)。右图 的乐伎石雕中只留下了 方形的共鸣箱,共鸣箱 形似三弦,而琴颈、琴头 部分都已失去,按左右 手演奏姿势来看显然有 一杆较长琴颈,其演奏 形态酷似三弦。宋代宫 廷中的八音分类丝部出 现了一、三、五、七、九弦 琴的记载,这些弦乐器 是宋代特制,用于雅乐。 这里的一弦琴、三弦琴、 五弦琴、七弦琴、九弦琴 等乐器中的"三弦琴"。



图 48 河南焦作西冯村出土的金墓乐俑

究竟是我们现在所说的那种形制的三弦琴?还是一、三、五、七、九弦琴的琴制基本相同,只是弦数不一的弦乐器?从文献上来看还没发现宋代曾经明确记载或描绘过有关三弦演奏的记载。因此还不能完全断定宋朝就已经出现了三弦。

元朝以后三弦在中国得到了广泛地流传,尤其是明朝以后中国说唱音乐、戏曲音乐的蓬勃发展为三弦的生存提供了重要的土壤,三弦成了说唱音乐和戏曲中的重要伴奏乐器。明朝中叶南方出现的弹词、北方的各种鼓书以及大量的戏曲音乐几乎都与三弦有关。如北方的京韵大鼓、梅花大鼓、东北大鼓、西河大鼓、京东大鼓、山东大鼓、天津时调、北京单弦、乐亭大鼓和陕北说书等,以及

曲剧中的豫剧、吕剧、山西梆子、评剧和京剧等。在南方,除江南丝 竹、广东音乐、福建南音、常州丝弦、十番锣鼓等乐种的器乐合奏中 都使用三弦外,戏剧中粤剧、昆曲、越剧等地方戏曲以及明代以来 的评弹等说唱音乐中也都广泛地使用三弦。

由于三弦在我国各地使用广泛,其形制也因地方剧种及音乐特点的不同而相异。中国主要的三弦及其运用大致可有以下多种分类。

- 1) 大三弦,又称"书弦"、"大鼓三弦",是中音声部的乐器,也作为低音声部使用。音色浑厚而富有力度。琴体全长 122 厘米;指板长 80 厘米;指板上宽 3.1 厘米指板下宽 3.4 厘米,鸣箱长 23 厘米,宽 21 厘米,高 9 厘米。大三弦多用于说唱音乐的伴奏,同时也是北方的鼓书如京韵大鼓、西河大鼓、梅花大鼓、山东大鼓、东北大鼓、乐亭大鼓、京东大鼓、北京单弦、天津时调和陕北说书等的主要伴奏乐器。
- 2) 小三弦,又称"曲弦",因过去常用于昆曲的伴奏而得名。同时还因多用于南方音乐,故另有"南弦"之称。小三弦是高音乐器,音色清脆、明亮而富有个性。小三弦的体长96厘米,指板长63厘米,指板上宽2.7厘米,下宽3.3厘米,共鸣箱长15.7厘米,宽13.9厘米,高7厘米。小三弦主要运用于苏州弹词及器乐合奏的江南丝竹、十番锣鼓、福建南音以及昆曲、越剧、豫剧、粤剧等戏曲曲艺之中。

新中国成立后的 50 年代开始,为了适应各种表演艺术的需要 三弦也开始进入了一个改革期,由于三弦音色上的个性鲜明,与乐 队中其它器乐不相融,因而人们研制出了由高至低的音质、音量和 形制各不相同的小、中、大、低四种三弦。60 年代这种改革的力度 进一步加大,出现了 60 型的大三弦。它的共鸣箱与传统三弦相比 更扩大了<sup>①</sup>,内壁呈椭圆形,附有回音孔的槽,音质得到了改善,发

① 60 型三弦全长:116.8 厘米;共鸣箱长:23.8 厘米;宽:21.5 厘米;厚:9 厘米。 (参见《中华乐器大典》,民族出版社,2002 年 139 页。)

音纯净浑厚,富有很强的表现力。到了80年代出现了更大的80型三弦以及86型高音三弦、电声三弦等。

三弦不仅受到我国北方及中部地区的汉族的普遍欢迎,它在我国南方以及少数民族地区也有着极其广泛的分布。三弦很早就流行于福建、广东一带。据传十四世纪末叶福建的闽南人就带着三弦来到琉球、或者此前中国南方与南洋诸国展开贸易时就已将三弦带到了安南(现越南)、暹罗(泰国)一带。三弦传到日本的冲绳至少在16世纪的初叶,册封使陈侃赴琉球国时三弦已经被带到日本。多少个世纪以来三弦在这一地区久盛不衰。流传于福建莆田、仙游及闽东一带的莆田小三弦(见图49)是一种通长85厘米,呈八角方形的独特小型三弦。音色清凉、甘甜富于表现力,是该地区的器乐合奏莆田十音、八乐以及莆仙戏的主要伴奏乐器。

另外,在福建的南音中也同样使用三弦,被称作南音三弦。南音三弦广泛地流行于福建南部地区的泉州、厦门、漳州及香港、澳门和台湾等地区。福建南音亦称南曲、南乐、弦管等,是一个有着悠久历史的古老乐种。我国周代的时候称南方的音乐为"南音"。《左传·成公九年》晋侯在军府见到郑人所献楚



图 49 莆田小三弦

囚钟仪曰:"使与之琴,操南音"。西晋学者杜预注曰:"南音,楚声。" 而《吕氏春秋·音律》中说道:"禹未知遇而巡省南土,涂山氏之女乃 令其妾候禹于涂山之阳,女乃作歌,歌曰:'候人兮猗。'实始作为南 音。"东汉文人高诱对此作注曰:"南方国风之音"。南音在唐朝也是 颇具影响且广受欢迎的乐种。刘禹锡在其诗文《采菱行》中写道: "一曲南音此地闻,长安北望三千里"。南音,即南方音乐的影响之大可见一斑。福建南音的形成继承了中国古代南方音乐的传统,清朝以来南音在福建闽南方言区发展迅速,逐渐形成了具有套曲形式的"指"、带有标题器乐套曲的"谱",以及只唱不说的"曲",一种系统完整的南音曲式。南音乐队又分"上四管"和"下四管"两种音乐形式,但是不管哪一种都使用南音三弦。

莆田小三弦、南音三弦等在福建地区广为流传的同时,广东潮州、

汕头等地区还流行一种潮州小三弦。这种三弦用坚硬的乌木或红木制作而成,琴长 90 厘米,蝙蝠型的琴头,修长的琴干,宽厚的共鸣箱,音色清澈、明亮,独具特色。潮州小三弦除了用于合奏或伴奏外,还较多地用于独奏,它在潮州细乐、弦诗乐以及广东汉乐中担当着重要的角色。

三弦在我国南方有着深厚、悠久的历史,运用广泛。除汉民族外,对南方众多的少数民族影响之大也值得瞩目。像流行于云南大理白族自治州的广大地区以及怒江傈僳族自治州等地的龙头三弦就是其中一例。龙头三弦是白族说唱音乐"大本曲"和"本子曲"中唯一专用的乐器。"大本曲"是一人唱,另一人弹着龙头三弦伴奏的一种说唱音乐,而现在则更多演变为自弹自唱的演出形式。大本曲有着数百年的历史,主要流传于云南省的大理和洱海一带。而"本子曲"是一种一个人自弹自唱的艺术样式,主要流行于剑川一带。龙头三弦在白族中往往还是青年男女谈情说爱的一种工具(见图 50),是他们在对调子、唱山歌时一种



图 50 龙头三弦

不可缺少的乐器。每年在大理举行的"绕三灵"以及在剑川的"石宝山歌会"期间的歌舞盛会中,白族的男女老少穿着节日的盛装, 边歌边舞,三弦声响遍山野。

除白族外,南方的许多少数民族也都喜欢弹奏,如云南楚雄彝族自治州、红河哈尼彝族自治州和玉溪、思茅及保山等地区的彝族小三弦,云南省怒江傈僳族自治州的泸水、保山地区的腾冲、德宏傣族、景颇族自治州的陇川、龙陵、临沧等地区流行的傈僳三弦,云南思茅地区的澜沧拉古族自治区以及临沧地区沧源佤族自治县等地的拉古族小三弦,广西壮族自治区的隆临、田林、凌云、百色、田阳、田东等地区的壮族三弦,纳西族丽江古乐、洞经音乐中的纳西族小三弦,云南德宏傣族景颇族自治州的潞西、瑞丽、陇川、盈江等县区的景颇三弦等等,三弦在少数民族中也是一件广为流传,深受欢迎的乐器。

中国三弦的形制大小不一,琴杆的长短、粗细不尽相同,共鸣箱的大小形状亦有差异,但一般都以椭圆形为主,也有六角和八角形的(如六角音响的龙头三弦、八角音响的莆田小三弦),表面蒙以蛇皮(少数也有羊皮的)。三弦的构造比较简单,主要由琴头、琴杆、共鸣箱三个部分组成,从琴头开始又可细分为弦轴、山口、琴杆、皮膜、琴马及琴弦等部分。三弦的定弦一般都是第一弦与第二弦之间为纯五度(或纯四度),第二弦与第三弦间为纯四度(或纯五度),但也有不规则的定弦。如傣族三弦(穆玎)的定弦是:e、b、 $ff^l$ ;a、b、 $ff^l$ ;或 b、e、a 的关系。云南的傈僳三弦有硬调和软调两种定弦。硬调的内、中、外弦为四、五度关系,而软调则为同度与五度的关系,如 d、d、a;g、g、d<sup>l</sup> 和 a、a、e<sup>l</sup> 等①。

## 二、三味线

如上所述,三弦在中国、尤其在南方城市及少数民族中广为流

① 参见《中华乐器大典》,民族出版社、2002年。

传,实际上,自元朝后,三弦较多地运用于元曲。到了元末已经在 江苏、浙江、福建一带广泛使用。进入明朝以后成为昆曲的重要伴 奏乐器,也是明代中叶的南方说唱音乐——弹词中的主要伴奏乐 器。此外,在民谣中作为伴唱乐器亦被广泛使用。至少在明朝福 建泉州就已经出现了三弦。泉州开元寺大殿是一座始建于唐代, 重修于明朝的寺庙。在该寺院的大殿木雕中有一尊弹奏三弦的伎 乐飞天。木雕中的演奏者怀抱长柄三弦,表情逼真、投入(见图 51),犹如娓娓叙来的艺者。

这具木雕说明明朝前后在福州一带三弦已经十分流行。而中国的三弦大约就在这一时期开始传入了日本。由于缺乏史籍的记载,无法明确三弦传入日本的归本。但有以下几种不同的说法。据《中山世鉴》(1650年成书)记载:1392年福建的闽人三十六姓来到日本冲绳定居时,把三弦带入冲



图 51 泉州开元寺大殿弹奏三弦的伎乐飞天

绳。另外还有人认为在此前与南方诸国进行贸易时,三弦可能从安南(现越南)、暹罗(现泰国)一带传入日本<sup>①</sup>,但是都没有具体的证据。不过尚真王时代的1509年在宫廷所举行的"管弦"中已经使用了三弦<sup>②</sup>。据1534年成书的《使琉球录》中记载,该年册封

① 参见《日本音乐大事典》,平凡社,1992年第2版,298页。

使陈侃来到琉球时曾将三弦带到了冲绳。因此三弦最初传入日本的地点是日本最南岛,当时的琉球王国——冲绳,并很快地在琉球周边诸岛传开,成为琉歌及当地的民谣中不可缺少的一件伴奏乐器。大约到了16世纪后半三弦由琉球岛传入日本本岛。三弦由港口城市大阪南部的堺市入港。进入大阪的初期只是在专业的盲人中使用,但不久迅速地得到普及,在民间得到极其深入、广泛的传播。尤其是十八世纪初以来三弦音乐受到了国家的保护和奖励,便迅速地在全国普及开来。不久三弦便出现于歌舞伎、说唱音乐的净琉璃,包括义太夫、常磐津、清元、新内,以及地歌、长呗等大量的音乐体裁之中。三弦不仅是民间音乐和艺术音乐,作为日本近世以来的传统乐器,在日本音乐中占据着重要的地位。

三弦传入日本后在日本民众的艺术生活中异常活跃。但三弦从中国的福建传入冲绳以来,就已经开始发生变化,而且这种变化一直在持续。据 18 世纪初叶成书的《中山传信录》中记载:1719年中国的册封使徐葆光来到琉球时发现冲绳的三弦要比中国的短三寸<sup>①</sup>。实际上进入 18 世纪以后,由于受到了国家的奖励和保护,三弦的制作得到了持续,出现了许多制作三弦的名匠,在制作过程中三弦也得到了改制。如名工南风原已将三弦改良为短颈大共鸣箱的形制,开始出现了多样化的三弦形制。到了 18 世纪上半叶的江户中期,三弦的制作达到了高潮。三弦在冲绳被称作"三线"(见图 52)或"蛇皮线",三线是三根弦的意思,而蛇皮线则是共鸣箱表面蒙以蛇皮之意。也就是说冲绳三弦虽然形制上有了变化,其用材同中国的三弦还保持着一致。但三弦于 16 世纪后半传到了日本本岛后发生了如下几点变化:

- 1) 名称由原来的"三线"、"蛇皮线"改为"三味线"。
- 2) 共鸣箱已从椭圆形改成略带弧线的四角型。一改原来由

① 参见《日本音乐大事典》,平凡社 1992 年第 2 版,"三弦"条。



图 52 三 對

一块木中挖出一个共鸣箱制作方法变成了用四块板粘合而成,共鸣箱的尺寸也变得大型化了。

- 3) 共鸣箱的皮。由于日本人不喜欢蛇,因此三味线的共鸣箱表面由蛇皮改为猫皮,三味线两面蒙皮,显然音色有别于"蛇皮线",显得更为清越、脆亮。
- 4) 拨子。拨子由原来较小的刮片(或直接用手指)变成琵琶用的大拨子(见图 53)。
- 5) 琴杆的变 化。现行的日本三 味线。琴杆根据乐 种、流派的不同。一般 细各不相同。一般 分为细、中、粗三 种,运用于不同的 音乐体裁之中。为 了携带方便,琴杆

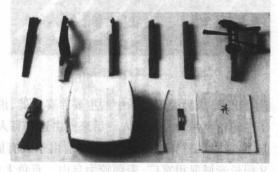


图 53 被分拆的三味线

也可被分拆成3、5、7、11段不等的长短(见图53)。

6) 三弦的琴马。由于用琵琶的大拨子来弹奏,原来在三弦上所用的较小的琴马显得不够安定和稳重,因而改成了一种注入铅的沉重、较大型的琴马。

在音乐上三弦进入日本后也发生了一系列的变化。如前所述,三弦传入日本冲绳后被称为"三线",很快地受到

了宫廷的保护,并在宫廷和民间广受欢迎,成为冲绳音乐中的支柱力量、中心乐器,这种状况一直持续至今。在冲绳三线除主要用于琉歌的伴奏外,也是组舞、端舞、杂舞、地方艺能、歌剧等样式中不可缺少的乐器。由于这件乐器特殊、独立的性格,它在独奏或与器乐合奏方面的作用远远不如它在三线歌曲方面的发展。尤其是琉歌,最初由筝和三线来伴奏,后逐渐发展成仅以三线独立伴奏的体裁样式。而且三线的音调后来被逐渐定型化,琉歌成了一种填词歌曲的"节歌",(这里的"节"指的是旋律、音调)。后来三线歌曲一般都被称作"节歌"。

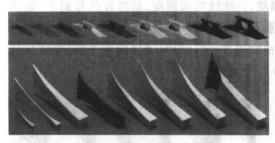


图 54 三味线的拨子与琴马

16世纪中后叶三弦传到日本本岛,一般认为是由冲绳、九州传到大阪的南方城市堺市,当时在弹拨乐器中琵琶已经从日本雅乐的"管弦"中

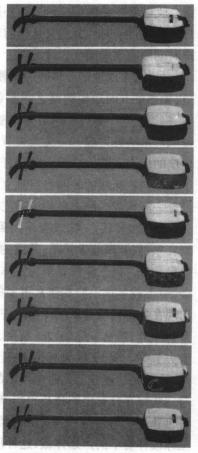
独立出来,成为说唱音乐中的主要伴奏乐器,说唱音乐中担当琵琶伴奏的角色主要是盲艺人。后来就由这些盲人音乐家最先开始操起了三味线,三味线与琵琶相比较,由于没有固定的柱或品,琴杆又很长音域显得宽广,表现较为自由。音色上由于蒙以兽皮,因而与琵琶相比有着很大的不同,具有膜鸣乐器般的音响特征。三味线很快地在声乐伴奏中得到广泛的使用,它不仅适合于乐句的间奏,还主要在声乐进行中起着衬托节奏的作用。17世纪以后在大众音乐、艺术音乐以及民俗音乐中普及甚广。尤其到了17世纪末叶的江户时期三味线艺术开始走向平民,始创了新的艺术歌曲长歌、端歌等的声乐体裁,同时也出现了一些专业演奏家向一般平民教授音乐的倾向,三味线音乐开始频繁地出现在家庭、宴会等民间

场合,这给三味线音乐在近世 日本邦乐及声乐伴奏中的发展 与普及带来了一大飞跃。

17 世纪中叶以来还出现了 一种纯器乐合奏的形式,由三 味线、筝、一节切(竹的一节长 度为乐器的长度而命名的一种 尺八)三种乐器合奉的新样式 但一节切并没有得到持久的发 展,现在已基本被淘汰了,代之 以近代来自于佛教普化宗或虚 无僧等的尺八。由三味线与 筝,再加上尺八(有时用胡弓, 一种以三味线改制的拉弦乐 器)的合奏形式称之为"三曲"。 这种器乐合奏在17世纪末、18 世纪曾一度流行。《丝竹初心 集》(1664年成书)中曾记载了 三曲的器乐合奏形式,并留下 了器乐合奏的画像。

17世纪以来三味线在日本 说唱音乐、戏剧音乐、艺术音乐 图55 用于各种不同体裁的三味线 中越发显示出其重要的地位。尤其是在说唱音乐净琉璃展示的各 种戏曲流派中,三味线因其流派的种类、润腔方法等不同,在琴制、 音色、演奏等方面的表现手段也相应地发生变化。三味线已经成 为这些音乐中不可缺少的主要乐器。

净琉璃在三味线的伴奏下得到了飞速的发展,17世纪以后开始出现了专门的职业演员,长期以来形成了不同的净琉璃唱腔流



派。受歌舞伎的影响,金平节、外记节、肥前节等最先形成,并在江户时期盛行一时。其后又从肥前节中分支出来的半太夫节成了江户时期净琉璃中的代表性流派。

另外,关西地区在佛教的说教、唱经等影响下逐渐形成了说经节,受东京方面净琉璃演艺风格的影响形成了播磨节、嘉太夫节等,构筑起这一地区说唱音乐的基础。17世纪末叶在大阪出现了说唱艺术的集大成——义太夫节,加之后来的木偶形成了日本净琉璃的代表。其中以粗大的琴杆,富于表现力的三味线音乐构成了演唱与三味线的表演各自独立的净琉璃部分,它与木偶的表演部分一起构成一种完整的说唱艺术。

18世纪以后三味线音乐得到了更广泛的运用。不仅用于戏剧音乐,如歌舞伎中舞蹈、歌曲的伴奏音乐,同时还担当起全剧的效果音乐。以三味线音乐为主体的与各种其他器乐的合奏(成为杂子)形成了这一时期非常重要的戏剧音乐。其次三味线音乐还出现在各种说唱音乐的伴奏之中。如在江户(东京)有富士松节、常磐津节、鹤贺节等;上方(奈良、大阪、京都地区)有园八节、繁义太夫节等。至19世纪,三味线音乐无论是器乐或声乐都走向细腻化、技巧化。地歌三弦曲中器乐的间奏部分器乐化程度很高。筝与三味线在合奏中的技巧也得到了更进一步的强化,后来产生了各自独立的筝曲与三弦曲的分类样式。长呗是以音乐为本体,在三味线伴奏下的声乐体裁,这种从歌舞伎音乐中分离出来,现在已经独立作为座敷的音乐在民间十分流行。长呗中不仅是声乐部分,三味线的器乐部分也非常技巧化,后来作为单独的段落进行作曲、编曲,其间奏部的器乐性以及高音三味线特殊的音色等已成为一种独立的欣赏段落。

在现代的日本音乐生活中,称之为现代邦乐的中心力量应属 筝和三味线。三味线已经超越各种说唱音乐的流派范畴,游移于 声乐与器乐之间,被应用在各种不同的音乐体裁之中,形成日本独 特的音乐样式。成为日本现代音乐生活中十分普及的一件乐器。

# 第四节《尺》《八》等等数中录错的本

尺八在日本现代的音乐生活中有着特殊的意义。过去曾经作

为佛教法器,明治维新以后尺八得到了普及,成为民间音乐、艺术音乐中颇具特色的重要乐器,也深受日本民众喜爱,影响非常广泛。8世纪中叶尺八由中国传入日本,它在使用范围、运用场合以及作为乐器的独立性格的完善过程中,经历了一个复杂漫长的变迁历程。

在日本奈良的正仓院中还珍藏着由 中国唐朝传来的八支长短不一的尺八,这 些尺八在天平胜宝8年(756)的东大寺献 物帐中被明确地列账入册,明记为尺八。 正仓院中北仓存有五管、南仓存有三管。 这些尺八由不同的材料制作,它们分别为 竹、象牙、玉和石等,长短尺寸在34厘米 至44厘米不等。其中最长的一支尺八 (44厘米)为中国唐尺寸的一尺八寸长, 也就是尺八一名的来源。图 56 的两管尺 八为正仓院所藏唐传尺八,其中图的右侧 为竹制雕刻尺八,管身整体都精心地刻有 花纹、蝴蝶及人物等的唐代风俗画面.管 身为三段竹节,上端为斜切面的吹口,音 孔为前五后一,六孔。图左亦为同院唐代 之器,玉制,称之为玉尺八,以玉模仿竹



图 56 正仓院藏尺八 左起玉、竹制

节,其音孔数、竹节样及吹口的制作方式都与竹制尺八相似。正仓院内的八支尺八是日本历史上记载最早的尺八。这些尺八曾在日本的雅乐中发挥重要的作用,但在日本现行流传的尺八并不是唐传的正仓院尺八,而是由中国宋朝传入的普化宗尺八,它们作为宗教的法器传入日本,后来得到了普及,在民众中传播。

尺八这件乐器由中国传入日本,那么在中国其原型究竟如何? 来自何方?传人日本后是怎样变迁的呢?以下想对此作一些 探讨。

### 一、中国尺八的来源考

"尺八"一词在中国的史籍中初见于唐代。《旧唐书》卷 79, 列传第 29 吕才传中曰:

侍中王圭、魏徵又盛称才学术之妙。曰,才能为尺十二枚,尺八长短不同,各应律管,无不谐韵。

这段文字叙述了唐吕才制作了长度不等的十二支笛(尺八), 每支尺八的长度都与律管的音律相应,协调有致。这是尺八一器 由唐吕才制作的历史记载。同样的记载在《新唐书》中亦有出 现①。实际上尺八一名在唐代的史籍中多处出现,以下稍作罗列:

1)《通典》卷146,乐六,燕乐的条目中载:"贞观中,景云见,河水清。协律郎张文收采古朱雁天马之义,制景云河清歌,名曰燕乐。奏之管,为诸乐之首。"而燕乐中的四大乐舞《景云乐》、《庆善乐》、《破阵乐》和《承天乐》所用的乐器为:"五磬一架、大方响一架……长笛一,尺八一,短笛一……"

① 《新唐书》卷 107,列传 32"吕才":"侍中王圭魏徽盛称才制尺八凡十二枚,长短不同,与律谐契。即招才直弘文馆参论乐事。"、

- 2)《唐六典》卷 14,燕乐的条目中,"凡大燕会,则设十部之 伎于庭,以备华夷一曰燕乐伎,有景云乐之舞、庆善乐之舞、破阵乐 之舞、承天乐之舞。五磬、方响、……尺八……"
- 3)《新唐书》卷 21,礼乐志中载:"高祖即位,仍隋制设九部乐: 燕乐伎,乐工舞人无变者。……高宗即位,景云见,河水清,张文收采古谊为景云河清歌,亦名燕乐有雨情、方响、……尺八一……。"

从上述出现的尺八例中可以发现,尺八主要用于唐燕乐的四部乐舞:景云乐、庆善乐、破阵乐、承天乐的伴奏乐舞之中。尺八一词初出于唐,而在唐书的十部乐中唯燕乐的四部乐舞中运用尺八,实际上张文收所作的四部乐舞于中唐前只剩《景云舞》一部,其余三部乐舞已不复存在<sup>①</sup>。这里值得注意的是从中唐杜佑的《通典》至宋欧阳修所作的《新唐书》,包括《唐六典》中燕乐的条目都使用了尺八一器,而《旧唐书》(五代,后晋刘煦作)中的燕乐条目却没有记载尺八,这里没有记载显然是当时的疏漏。尺八在燕乐中的使用一直被沿用到辽代。辽代的大乐袭用了唐高宗景云舞(《辽史》卷54,乐志)。对于辽大乐中运用的尺八,中华书局1974年版的《辽史》卷54,乐志中对此的注解道:

按《新唐书》二十一礼乐志十一作"大、小筚篥"。又"长笛、尺八、短笛"《旧唐书》二十九音乐志二未著"尺八"。尺八亦笛之一种,直吹。长笛、短笛皆横吹。……

从上述的文字叙述可知,尺八与长、短笛不同,为直吹之笛,该

① 《通典·乐六》,卷146,"燕乐"条目:……此乐(指燕乐四部乐——笔者)唯景 云舞近存,余并亡。

器在一般的唐书如《通典》、《新唐书》、《唐六典》等中的燕乐条目 中均有记载唯《旧唐书》"未著'尺八'"。笔者认为这是当时的一 种疏漏,尺八应该在唐的十部乐中用于张文收所作的第一部的 燕乐。

尺八在中国的历史并不长,从唐代出现后在宋的陈旸《乐书》中有记载,至辽代以后似乎就从中国的史籍中消失了。从吕才(太宗贞观年间,8世纪上半叶人)至10世纪初的辽代,约有两百年左右的历史。但尺八传到了日本后却源远流长,一直流传至今。但是在中国尺八究竟出自何处?是中国固有的乐器还是件传来乐器?对此先学们有着许多不同的观点,争论不一,至今莫衷一是。归纳起来,日本的学者一般认为尺八由西亚及古埃及传入中国;而中国学者对此的研究比较年轻,但普遍认为它是中国固有的乐器。以下将先学们对尺八渊源问题的见解具体地作一列述,然后想谈谈笔者自己的观点。

1. 日本学者中主要有林谦三先生。他在《正仓院的乐器》尺八的条目中①对中国尺八的渊源问题作了如下阐述:尺八由唐的吕才所作,这件乐器的产生并不是突然的,而是在当时所使用的"龠",一种六孔竖笛的基础上改制而成的。龠是件非常古老的乐器,在《诗经》、《尔雅》等著作中都出现过。《周礼·春官》中还出现过"龠师"。龠的形制有两种:1)小型的为三孔的竖笛。2)大型的为六孔或七孔。六孔龠传存至唐,后被改造成尺八。"龠"这件乐器并非起源于中国,它的来源有二:一是来自西亚的竖笛"苇"。苇在周朝由西亚传入中国形成一种叫"苇龠"的竖笛。二是来自于古埃及,一种类似苇管的竖笛叫"塞比"(sabi,其吹口斜切)。它传入阿拉伯后被称为"奈伊"(nay,其吹口如外挖的槽沟),其后通

① 正仓院事务所编:《正仓院的乐器》,[日]日本经济新闻社,1967年,第136~138页。

过中亚于汉代传入中国,并改用竹制。至唐初,吕才再将其吹口改为斜切,形成尺八。总之,林谦三支持以上两种说法,认为尺八这件乐器不是中国固有之物,它来自西亚或古埃及的苇龠,它们传入的时间不一,但是传入之物,于唐被改制成尺八。

2. 中国学者们的观点大致可以归纳为以下三种:

第一,认为尺八(包括中国同类竖吹乐器)源于汉代的羌笛,是汉人在对三孔羌笛进行改良之后发展而来的。如应有勤的《中日尺八一脉相承》①中认为,汉乐工"丘仲在三孔羌笛的基础上增加一孔,成为四孔笛。京房又在四孔笛上增一背孔,成为五孔笛"。林克仁的《中国古代尺八与洞箫》②也持同样看法。关于羌笛的来源问题林谦三在他的《东亚乐器考》中亦述,"大致是武帝时代,与西域交往渐频繁,由西域的羌人之手传来了笛。汉族以此为基础而考虑加以改良,遂产生了丘仲创造之说……"这种观点的理论依据主要出自于汉代马融《长笛赋》中所述:"近世双笛从羌起……刻其上孔通洞之,裁以当逢便自持。易京君明识音律,故本四孔加以一,君明所加孔后出,是谓商声五音毕"。唐代学者李善注曰:"风俗通曰,笛元羌出,又有羌笛……"。

第二,认为尺八类竖吹乐管可溯源至周代的篷。宋陈旸在其《乐书》卷130 中曰:"羌笛为五礼,谓之尺八管,或谓之竖篷,或谓之中管,尺八其长数也。"关于"篴",《周礼·春官》就有记载:"笙师掌教猷竽、笙、埙、龠、箫、篪、篴、管……以教诚乐"。东汉的经学家杜子春作注曰,"篷为涤荡之涤,乃今时所吹五空竹笛"。对此,傅湘仙的《中日尺八考》③中认为《周礼》中所记的"篴"为"笛"的古字,古代的篴其实是竖吹与横吹单管乐器的通称。袁静芳在

① 论文发表于1999年9月在杭州举行的"中日尺八交流研讨会"。

② 参见上注①。

③ 参见上注①。

《中国传统文化中的洞箫艺术》中也认为周代的篴为竹制五孔,是"竖吹、开管、边棱气鸣乐器"。

第三,由尺八与笛、龠之间的关系,推论出中国远古时期的骨龠为尺八前身之说。这主要是依据近年来考古学的发现。钱国桢的《中日竹制吹孔气鸣乐器之比较》中列举了河南新郑裴李岗文化遗址与浙江余姚县河母度遗址出土的距近约七八千年前的骨笛(这些骨笛是竖笛,但顶部没有缺口……)。他认为"这类骨笛是我国笛箫类乐器的雏形和远祖"。刘正国的《尺八祖制考》①在尺八的溯源问题上,更是层排除了其它种种假说。他首先认为"汉代竖吹之笛、羌笛、长笛诸器,皆与尺八相类,实为同宗乐器,不能认其为祖制"。他对中国的尺八源于西亚的"奈依"一类的竖吹乐管的说法予以驳斥,认为"奈依"的吹口内挖,而其前身"塞比"的吹口斜切。这种斜切吹口的塞比乐管实际上在中国本土就有,且渊源更为古远——即约8000年前的骨龠。他认为这种骨龠既是中国竖吹类乐管的真正源头,也是尺八的祖制。尺八吹口外削,是保留了骨龠"豁口"变革的刍形。

先学们对尺八这件乐器的历史来源提出了各种不同的观点。 其分歧主要存在于尺八的名称出现前。尺八在唐朝由吕才所制这一事实得到了中外学者的一致认可。但是一件乐器的出现并不是 突发的,必然是有一个产生的环境和发展演化的过程。日本学者 林谦三在其《正仓院的乐器》中引用前人的观点,认为中国尺八的 祖先在西亚或埃及。其主要依据在于尺八的演奏形态,即斜吹。 实际上奈依吹口的形制与尺八不尽相同,它的吹口外挖的槽沟见 图 57,并不是斜切。奈依与尺八间形制上的传承关系在林氏的文 中没有作具体的说明。尤其没有详细地说明是为什么会从外挖的 槽沟吹口变衍成尺八那种带角度的斜切口。当时中国已经存在着

① 论文发表于1999年9月在杭州举行的"中日尺八交流研讨会"。

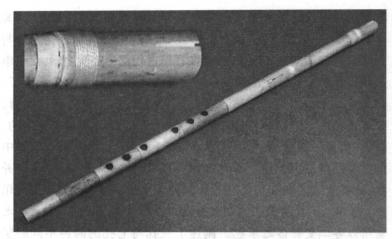


图 57 阿拉伯的奈依

竖吹的龠、篪、篴等,为什么还要接受西域来的奈依?

相反,中国的学者一般都认为尺八源于中国本土的竖吹之笛,如邃、龠之器。其根据主要来自中国的古籍。陈旸《乐书》卷148, 箫管、尺八管、中管、竖邃的条目中提到:

新管之制六孔,旁一孔加竹膜焉,足黄钟一均声。或谓之 尺八管、或谓之竖笛、或谓之中管,尺八其长数也,后世宫悬用 之。竖篷其植如篴也,中管居长篴短篴之中也。今民间谓之 新管,非古之箫与管也。

以上提到的六孔箫管可称之为尺八、或竖笛(即竖篴),只是尺八的尺寸较长而已。也就是说当时的尺八被认为就是笛(篴,都为竖吹之器)。由于它们都比尺八出现得早,并在演奏形态上相似,故尺八的产生与笛有着不可分割的关系。篴为笛的古字,前文中《周礼·春官》的笙师条目中已经提到了"篴",汉朝学者郑玄亦作注曰:"今时所吹五空竹篷"。宋人沈括在其《梦溪笔谈》卷

5,雅笛与羌笛的条目中曰:"后汉马融所赋长笛,空洞无底,刺其上孔五孔,一出其背,正似今之'尺八'。"这里指出了五孔之笛与当时尺八的相似性。由于笛、篴在我国古代都为竖吹之器,便引申出我国春秋前就已经出现的竖吹之笛——龠与尺八的关系来了。龠是一件十分古老的乐器,在《礼记·明堂位》中就提到:"苇龠,伊耆氏之乐也。"这种竖吹之龠在《诗经》中是作为舞器来使用的。《诗·邶风·简兮》曰:"左手执龠,右手乘翟"。为雅乐八佾舞中的文舞的舞器:龠、翟。对此孔颖达疏:"龠虽吹器,舞时与羽并执,故得舞名。"龠有三孔和七孔两种大小不同之器。陈旸的《乐书》卷147,七孔龠载:"三漏之龠所以通中声先王之乐也;七漏之龠所以备二变世俗之乐也。"阐述了三孔与七孔的两种不同的竖吹之龠。

上述第三种观点的竖吹之笛骨龠,一般称之为骨笛,它与尺八之间究竟存在着什么关系呢?河南舞阳贾湖出土的骨笛是距今

7000 多年,为目前 发现最古老的见 58)。它用鹤,两口, 骨制作成,两口, 下端为出音孔, 下或是斜吹。管 开有大小相同 个按音孔,图为

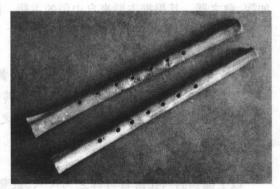


图 58 河南舞阳贾湖出土,距今7000 多年的骨笛

对雌雄笛的陪葬品。从这幅距今7000多年的骨笛图片上来看,其 吹口的视角虽然并不是很清楚,但可以判断其吹口音孔并不是尺 八那种斜切口,因此骨笛可能更多地是用斜吹的方式来演奏的 (实际上斜吹比直吹更容易发声),而不是乐器本身吹口为斜切 面。由此可见无论是来自西亚"苇"或阿拉伯的"奈伊",还是中国自古传承的"龠"、"篴"、"骨笛"等,在演奏方法及形制上均有相似之处,但最为关键的吹口的形制都与后来的尺八不同。这里就引发出尺八的前身是继承了何种乐器的问题。

我国周朝出现的"苇龠"是否传自于西亚?汉朝是否接受过阿拉伯传入的乐器"奈伊"?如果它们直接传入中国的话,证据何在?对此都还没有详细明确的考证,只是停留在现象推测的层面。如果不强调尺八前身竖笛类乐器吹口的形制的话,我国本土的竖吹类笛在尺八出现前早就存在了,没有必要接受外来的乐器,作为其改制之本。

笔者认为日本学者的 外来说的理由不够充分,较 难令人信服。尺八在中国 原有竖笛类乐器的基础上, 对其吹口进行改制的可能 性较大。尽管在此笔者不 能提供有关尺八的新史料, 但是纵观尺八在唐代音乐 的运用大致能够做出以上 的判断。



图 59 尺八的吹口切面

尺八一器初出于唐代,并流行于唐代的宫廷与民间,主要运用于民间与宫廷的俗乐之中,在唐的宫廷雅乐以及其它仪式乐中都不使用尺八。唐代文学家张鷟的传奇小说《游仙窟》中云:"五嫂咏筝,儿咏尺八。"说明当时的尺八在民间有着较广泛的基础。有关宫廷中的运用,在这一节的开头处已经列出许多例子,尺八在唐代的政书、史书中均运用于宫廷俗乐队的记载。陕西三原县唐李寿墓石椁浮雕线刻乐舞图中画有三排女伎乐人的演奏乐器的画面,其中第一排的左三为尺八吹奏图(见图 60)。

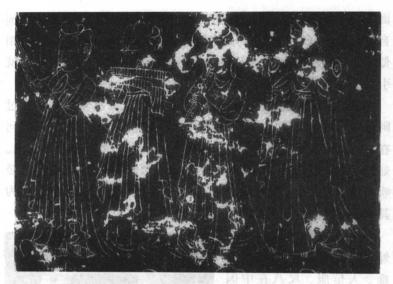


图 60 陕西,唐李寿墓石椁浮雕线刻乐舞图

南唐的著名画家周文矩所作的《合乐图》描绘了唐代宫廷中 教坊女乐们的音乐合奏的景象,画中一个贵族坐在乐队的正前方 正聚精会神地欣赏着音乐。其中乐队的前排右二者为吹尺八的乐 人(见图 61)。可见当时尺八在民间与宫廷都是件很流行的乐器。



图 61 唐周文矩所作女乐《合乐图》

笔者之所以主张尺八是在中国固有的竖笛的基础上进行改制的一个重要理由是,从初唐杜佑的《通典》至宋欧阳修的《新唐书》,包括《唐六典》等唐代重要的官撰史籍中都记载于宫廷十部伎中的第一伎,即唐张文收所作的燕乐——《景云河清歌》中运用了尺八。也就是说在唐代的雅、俗、胡三乐中,尺八没有出现在以西域为主体的胡乐中,却始终运用于中国固有的俗乐之中。这种状况一直延续到辽代。这是一个值得注意的现象。如果尺八于周朝、汉朝由埃及、阿拉伯地区传入中国,那么它就如琵琶、箜篌一样,传入中国宫廷后主要运用于胡乐之中。而尺八不仅没有用于胡乐之中却使用于中国固有的燕乐(俗乐)中,不难发现尺八与中国固有乐器之间的紧密关系。

唐代的尺八为六孔(前五后一),这些尺八在中国已不复存在,遣唐使将尺八带到了日本,从正仓院所藏的八支尺八来看,尺八的制作材料除竹以外,还有玉、象牙、石和桦缠等材料。但是我国唐的尺八传到日本后发生了什么变化?现在日本接受、传承的是怎样的尺八?它与中国的尺八存在着怎样的关系呢?让我们再来看看尺八在日本的发展状况。

### 二、日本的尺八

如前所述,尺八在中国宋辽以后便逐渐消失,在辽代宫廷大乐的史料中,曾一度出现过尺八,以后就很难再找到有关尺八的记载了。从时间上推算,尺八在我国只有几百年的历史。尺八传到了日本后很快地成为日本民众音乐中十分普及的乐器。近代文学家苏曼殊在其《燕子龛随笔》中写道:"日本尺八,壮类中土洞箫,闲传自金人。"这是对日本尺八来源的追溯,反映了留日学者苏曼殊的一种认识:普及、传承于日本的尺八,源自于中国。叶玉森的诗《雾泊辽海》中道:"卧听倭娘吹尺八,余音袅袅为谁哀?"诗句描绘出作者静静仰卧,倾听着一位日本姑娘吹奏哀鸣、凄凉的尺八之

乐。这些都表明了尺八在近现代日本社会中十分普及、广泛流传 的现象。传入日本后的尺八出现了多种类型。以下就尺八的类型 

## 1. 唐尺八

亦称古代尺八或正仓院尺 八。这是在奈良朝由中国唐代 传至日本的尺八,也就是上文提 到的正仓院所藏尺八。该尺八 是在8世纪中叶随着唐乐一起传 入日本的。在《东大寺献物帖》 以及《西大寺资财帐》中都明确 地载有"尺八"这一乐器的名称。 《信西古乐图》是记录我国隋唐 时期宫廷音乐的重要文献,其中 的尺八吹奏图重现了当时尺八 演奏的情景(见图 62)。唐尺八 尺八吹奏图



图 62 《信西古乐图》中的

传到日本后在雅乐中很受欢迎,得到了重用。在《律令解》雅乐寮 的条目中,大同4年(809)定雅乐寮乐师中唐乐师有12人.其中 包括尺八师。在《类聚三代格》嘉祥元年(848)的条目中,唐乐生 由60人减至24人,其中尺八牛由原来的3人减至2人。9世纪后 唐乐在日本宫廷音乐中的人数逐渐减少,至9世纪中叶,即仁明天 皇(833~850 在位)时期进行了一项乐制改革运动。其中对雅乐 的乐曲进行了系统的整理与区分,对来自大陆的音乐理论进行了 调整和简化。另外,对乐队的编制进行了重新修订,由大规模的乐 队编制改制成接近于如今的小乐队编制。其中删去了许多从中国 大陆传入日本的乐器,如大筚篥、阮咸、方响、箜篌、新罗琴以及尺 八等都因不符合当时日本人的欣赏趣味而被排除出雅乐队的行 列。8世纪中叶的乐制改革经历了半个世纪,尺八被宫廷雅乐驱

逐后大约至十世纪中叶,便消失于日本的音乐舞 台,成为一件历史性的乐器,故有古代尺八之称。

### 2. 普化尺八

为日本现代民间音乐、艺术音乐、宗教音乐等 各个领域运用得最为广泛的尺八。日本狭义的尺 八指的就是普化尺八。普化尺八并没有继承唐尺 八的衣钵,它是由宋代传人日本的,最初在佛教中 作为法器而得名。大约在中世纪末有个叫荐僧的 和尚,他靠吹奉尺八来乞讨食物,后来荐僧所吹之 曲就成了日本最早的尺八曲。到了江户时期尺八 就成了普化宗(禅宗的一类)的法器,是虚无僧 (普化宗的僧人)独有之器。这种尺八后来广为 流传,被称作普化尺八或虚无僧尺八。

佛教中的一派, 普化宗的来源最早可追溯到 唐朝, 但是一般认为是在宋朝传到日本, 最早由法 灯国师觉心(1207~1298)于宋留学归国时带到 日本的。对此中国学者孙以诚先生有讨较详细的 考证,他在《日本尺八与杭州护国仁王禅寺》一文 中从历史背景、人物对照、实地考察等方面描述了 图 63 现行 建长元年(1249)日僧心地觉心人宋后于宝右元 日本尺八



年(1253)在本国源心和尚的介绍下、9月28日拜见杭州护国仁王 寺无门慧开,师其参禅,在此期间向同门居十张参学吹尺八,宋宝 右二年(1254)归国建兴国寺,立普化宗,传习尺八技艺的经过,该 尺八称为"普化尺八"①。孙文在详细的史料基础上还进行了实地 考察,尤其对觉心在杭州护国仁王寺拜师学尺八的描述,从地理学

① 见孙以诚:《日本尺八与杭州护国仁王禅寺》,载《中央音乐学院学报》1999 年 第1期。

和考古学的角度作了大量考证。但遗憾的是,文章缺乏对这件乐器本身在形制和音律上的研究。比如,觉心是否真的带着宋的尺八回国,若真有此事,带的又是何种尺八,这些问题并没有得到解答。(宋有两种尺八,五孔与六孔)笔者认为在缺乏实物及详细的史料前提下很难作出明确的结论。

普化宗(虚无僧寺)传到日本后,在各地迅速展开,并成为重 要的宗派。但是尺八真正地在佛教中得到运用主要是在17世纪 中叶以后的江户时代。这一时期,如前所说并不是用于艺术音乐, 而是作为法器,是法要活动的一个部分,用于吹禅(禅的一种手 段)以及托钵。同时尺八在当时也是兼作护身之用的武器。普化 宗最盛期约有120余座虚无僧寺,十多种流派。尺八的曲目都附 会着浓郁的佛教意味,且较多的是一些沉思缅想的气氛之乐①。 18 世纪中叶以后,涌现出一些重要的流派名手,如黑泽琴古、琴古 流等,尺八开始逐渐走向一般民众,并向着艺术化发展。尺八与 筝、三味线或胡弓等合奏的音乐样式在17世纪中叶就已经形成, 《丝竹初心集》(1664)中记载了上述器乐合奏的史实,并记录了当 时合奏时的图画,后来这种以三件乐器的合奏样式被称之为"三 曲"。这种器乐合奏得到了很大的发展,并十分活跃,逐渐形成后 来室内乐的传统。尺八乐的发展孕育了许多日本近代的流派及演 奏名手. 尺八在艺术音乐、民间音乐以及宗教音乐等广泛的领域中 流行。上一世纪中叶以来、尺八与其它民族乐器一起作为一种民 族文化开始运用于西洋音乐之中。在武满彻、一柳惠、黛敏郎、三 木稔等许多日本作曲家的音乐作品中均能听到尺八的声音,可以 说它已成为东方音乐中的一件代表性乐器。

普化尺八的构造不同于唐尺八,首先其竹节并不是三节,而是由竹的根部开始往上数共有七节。开音孔也与唐尺八不一样,为

① 参阅《日本音乐大事典》,平凡社,1989年,500页。

前四后一,共五孔(如图 64)。歌口(吹口)的斜切面与过去的尺八一致。但是不同的是,明治以后在歌口的锐角处开始嵌入牛角或象牙薄片,称之为箝口。另外管内的竹节打通,内壁涂以朱漆,其厚薄以调节音高外,内壁也达到了光滑平整的效果。这样使尺八的音量、音色的均数果。图 64 为现代日本广泛使用的尺八。也就是普化尺八。

3. 一节切 尺八的一种。唐尺八由竹



图 65 《洞箫曲》中一节切的练习图



图 64 现代日本尺八

管的三节构成, 普化尺八为七节, 而一节切尺八则为竹管的一节, 因此而得名为一节切尺八, 通常直呼为"一节切"。在形制上一节切与现代尺八相比, 除了音孔为前四后一的五音孔外, 其它地方如竹的节数、长度(现代尺八约54.5cm, 而一节切一般为33cm)、粗细(现代尺八较粗, 下端弯曲, 一节切较细, 笔直)等都差距较大。一节切最早出现于十五世纪的室町时期。据说当时有一个叫朗庵的外国僧人从

中国的福建来到日本将此乐器带入日本。他在日本遇见了一位名为一休的和尚,当时由于语言不通,一休就对他说:

你的话日本人听不懂,如何说教?你带来的乐器谁都懂, 所以吹起你的乐器来维持你的生活吧<sup>①</sup>。

这可能是日本一节切尺八的流传的开始。但该乐器真正在民众中的普及是进入江户时期以后的事。在中村宗三的《丝竹初心集》和村田宗清的《洞箫曲》(1669)中都记载了一节切的乐曲及器乐合奏的图画。图 65 是出现在《洞箫曲》中一节切的练习图,展示出这一时期该乐器在民众中广受欢迎的一面。在江户时期以前,一节切与普化尺八的音乐都没有什么特色,一般为一些趣味性、情趣化的作品。庆长 13 年(1611)一节切的抄本《短笛秘传谱》中记载了一些乐曲如:《小儿》、《音取》、《朝仓返》、《大物》、《波间》、《岩松》、《霜夜》、《初手》、《本手》等,这些作品的演奏时间都为 20 秒至 3 分多钟,富于趣味性,有特色②。江户时期一节切除独奏外,还为流行歌、舞蹈伴奏,并与三味线和筝的合奏等,在民间非常流行。但从 18 世纪以来一节切急速地衰弱,将近一个世纪几乎到了濒临灭绝之地,后来完全被普化尺八代替了。

### 4. 天吹

在日本尺八的行列中还有一件地方性的乐器叫天吹,它主要流行于日本南方地区鹿儿岛,亦称为地方乡土乐器。形制上与尺八相同,前四后一,五个指孔。但与尺八最大的区别在于豁口的形状。天吹的豁口与洞箫相像,从管口上端的内侧往里挖,形成了一个内壁圆形的斜切面。除这一点与尺八不一外,音孔与形状都与

① 参阅吉川英史:《日本音乐的历史》,[日]创元社,1965年,第147页。

② 参见上注①,第148页。

一节切相似,也被视为尺八的一种变形。管身长短不 一,一般在30厘米左右,有三个竹节(见图66)。

天吹在日本的起源不详,据传古代就有了,但真正 的兴盛是在16世纪后半叶、原因主要是受到了萨摩武 士的喜爱,更多的用于慰藉当时阵亡将士的灵魂。明

> 治维新以后天吹在民间急剧衰退。20世 纪的50年代在传承者中曾经一度有过复 兴天吹的演奏活动,但都没有成功,只是 在非常小的范围内传承。至今在传承者 中留下的曲目只有非常短小的七首。但 乐谱没有得到传承。

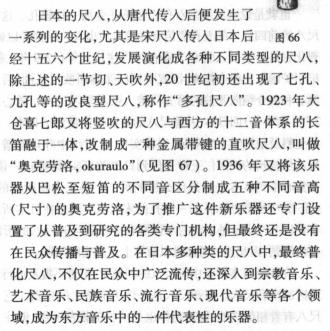


图 67 如前所述,来自唐朝的尺八传人日本后,于奈良、

平安时期在日本的雅乐中扮演了重要的角色,9世纪中叶随着雅乐制度的改革,隆盛一时的唐尺八被完全排斥在主流音乐之外,不久便销声匿迹了。继而,13世纪中叶以来普化宗的虚无僧尺八的传入为尺八乐的再度发展注入了新的生命。经过几个世纪的发展,尤其是江户时期以来普化尺八由专用于佛宗的法器转向一般的艺术及民间音乐,奠定了尺八在日本传统音乐中的牢固地位。但是实际上宋尺八与普化尺八之间有着较大的差异。陈旸在其《乐书》的尺八条目记载:

新管之制六孔,旁一孔加竹膜焉,足黄钟一均声。或谓之 尺八管、或谓之竖笛、或谓之中管,尺八其长数也。

也就是说宋尺八为六孔之竖笛并旁加一竹膜孔。这与日本普化尺八的前四后一的五孔竖笛有着较大的出入。尽管孙以诚先生认为,普化宗是日本僧人觉心于廉仓时代建长元年(1249年)来华留学,人杭州护国仁王禅寺修禅,因叹赏同门张参所吹尺八曲,后通过日本的源心和尚介绍向张伯的第五代传人张参学习尺八。觉心和尚于宝祐2年(1254年)回日本,并将尺八的演奏技艺带到了日本。并作了大量的史料及地理学上的考证,来核实在13世纪中叶日本僧人将中国的尺八从杭州的护国仁王禅寺传到日本的事实,即便这一说法成立,那么觉心带到日本去的是什么样的尺八?是正仓院所藏的六孔尺八?《乐书》中所载的六孔加一膜孔的宋尺八?还是在日本所通用的五孔普化尺八?由于孙以成的考证没有涉及到当时尺八的形制及乐器本身的问题,因此他的考证难以解答上述的实际问题。

在谈到日本接受中国尺八的问题时,不得不提及流行于我国福建 地区的南音尺八。南音尺八是一件历史悠久的乐器。它与日本普化 尺八有着相似之处,如其制作也是从竹的根部开始,但往上一般是九 个竹节,比日本普化尺八多两节。外形也是下粗上细,音孔与正仓院 尺八一致前五后一,共六孔。但区别较大的是吹口,它与日本尺八不一,是在管口的外缘向内呈月牙形的斜切面。更像洞箫形的吹口。

显然,无论是唐尺八、还是宋尺八,日本的文化接纳者最终都 在音孔或吹口上作了改制。这种改制应该是革命性的变化,可以 想象从六孔边棱气柱式乐器改制为五孔, 日不谈演奏上的不一, 至 少在音律上发生了全新的变化。由洞箫式内挖吹口改变为斜切面 的外削吹口,也是一种全新的思维。笔者认为如果是同一民族的 话,在那个时代要对自己的传统乐器做出如此具有革命性的变革 是很难想象的,若有这样可能的话,那么其历史条件和环境一定成 为一个关键性的因素。从盛唐至宋间很难找到如此具有戏剧性的 历史变革时期。因此,尺八在传入日本之后很有可能就被改制了。 日本是一个与中国有着不同文化的国家,这个海洋性的岛国既有 着强烈吸收外来文化的欲望,又有对外来文化讲行过滤、改造,使 其日本化的传统,是一个富有调和性的民族。因此,传入日本的尺 八产生如此具大的变化也是在情理之中的。唐宋尺八的实物在中 国已荡然无存,有关尺八的文字记载,尤其对形制上的描述更是十 分微少。至少在唐宋间没有出现过流传于日本的前四后一的五孔 尺八。东汉马融在其《长笛赋》中载:

近世双笛从羌起,羌人伐竹未及已……剡其上孔通洞之 ……易京君明识音律,故本四孔加以一。君明所加孔后出,是 谓商声五音毕。①

对此沈括在《梦溪笔谈》中道:"后汉马融所赋长笛,空洞无底,刻其上孔五孔,一出其背,正似今之'尺八'。"②

① 梁・萧统:《文选》卷18、上海书店出版社、1988年、第239页。

② 见《梦溪笔谈音乐部分注释》,人民音乐出版社,1984年,第7页。

可见汉代马融所述长笛的形制就如当时宋代的前五后一的六 孔竖笛。因此,六孔尺八传人日本后变为五孔,显然在接纳中国音 乐的基础上进行了改制。

## 第五节 筚 篥

筚篥是一种竖吹类双簧气鸣乐器,这件曾经在隋唐宫廷音乐中极其辉煌、盛行一时的乐器,在隋唐宫廷的多部伎音乐中以不同种类的形制和乐器名出现,到了宋朝在教坊乐中又被明确地命明为乐队的首领——头管。但后来筚篥的名字被改为管子,在乐队中的地位逐渐下降,如今在一般民族乐队中几乎失去了它的位置,人们也逐渐忘却了它的存在,甚至忘记了它的原貌。但是筚篥这件乐器就在辉煌隆盛的隋唐时期传到了日本。在日本,筚篥得到了顺畅、自然的发展,9世纪中叶在雅乐的乐制改革中筚篥经历了一次严峻的考验,传到日本的两种筚篥中,大筚篥被删去,小筚篥却成了雅乐队中的重要角色,担当起主奏旋律的重任。这一角色和地位至今仍然在日本的雅乐队中沿用。筚篥深受日本民众欢迎,家喻户晓,已经成了一件十分重要的日本民族传统乐器。

至少在两晋时期筚篥就出现在我国历史文献及考古资料中。筚篥经丝绸之路来到中国,隋唐时期得到了长足的发展,后来向着东亚诸国传播。朝鲜和日本都在不同的时期接受了由中国传去的筚篥,它们各自在不同的地区以不同的形式起着重要的作用。那么当时出现在中国的两晋时期是怎样的筚篥,到了隋唐及宋代筚篥又有哪些发展与变迁,传到东亚后日本是怎样接受中国的筚篥的,在日本又积淀成怎样的形态,这些将是以下所要讨论的课题。

## 一、中国的筚篥

1. 筚篥的产生及其盛衰

筚篥这一乐器名在南北朝时期就已经出现在中国的文献中。可能是传自于胡人中的羌族之故,曾以"觱篥"、"筚篥"、"悲篥"、"悲篥"、"悲慄"及"笳管"等多种名称来表述。它们显然是外来语的汉文音译。汉许慎的《说文》卷4(下)中对"觱"的解释曰:

"羌人所吹角屠,角以惊马也,从角觱声,觱古文悖字,卑吉切。"

同书对"觱篥"的解释:"乃羌人所吹屠觱以惊马。"

南朝宋的何承天,在其《篡文》中曰:"比栗者,羌胡乐器名也"。 在后来的史籍中也时而见到筚篥一器初出于胡人羌族之说。唐杜 佑的《通典・乐四》(卷146)"筚篥"条:

"筚篥"本名悲篥,出于胡中,其声悲。或云,儒者相传, 胡人吹角以惊马,后乃以笳管为首,竹为管。

《旧唐书》基本抄袭上述《通典》(卷146)的内容,音乐二的"筚篥" 条曰:

本名悲栗,出于胡中,其声悲。亦云:胡人吹之以惊中国马。

可见从汉魏以来至几百年后的唐代,筚篥的出处基本还是沿用了儒者的记载。文献中道出了筚篥产生的理由:即"胡人吹角以惊(中国)马"。筚篥的惊马功能也暗示出筚篥这一乐器在特征上不同于一般乐器,声响一定十分尖杂响亮,带有较大的刺激性。文中所指的胡人为西域广大地区的少数民族,上述《说文》中提到了羌人。羌族主要分布在我国现今的甘肃、青海、四川一带,秦汉时期部落众多,总称羌

族,以游牧为主。到了唐宋时期筚篥的概念开始发生变化,外延似乎也在扩大。唐段安节的《乐府杂录》中筚篥的条载:

筚篥者,本龟兹国乐也,亦曰"悲栗",有类于胡笳。

筚篥的产地被标为龟兹了,这一说法在唐代诗人李颀的《听安万善吹筚篥歌》是中似乎得到了肯定,加强了龟兹说的依据:

南山截竹为筚篥,此乐本是龟兹出;流传汉地曲传奇,凉 州胡人为我吹……

而到了宋代, 筚篥便自然成了出自于羌胡、龟兹之地的乐器了。在 陈旸的《乐书》中道:

觱篥,一名悲篥,一名笳管,羌胡龟兹之乐也。

上述《乐府杂录》、《乐书》等文献中认为筚篥出自于龟兹国乐的这种说法,只是一种传说,理论上缺少依据,有些牵强。唐代突然把筚篥看作龟兹之国乐,更多的是因为当时龟兹国伎特善诸国之故吧。至宋代,筚篥的概念更扩大为"羌胡龟兹之乐也"。筚篥的这种概念的外延,客观上与唐代筚篥在宫廷音乐中得到了频繁的使用,成为一件深具影响力的乐器有着较为密切的关系。在唐宫廷的十部伎中有如下几部使用着不同的筚篥.

燕乐:大筚篥、小筚篥

西凉乐: 筚篥、小筚篥

天竺乐: 筚篥

高丽乐:大筚篥、小筚篥、桃皮筚篥

龟兹乐: 筚篥

安国乐: 筚篥、双筚篥

疏勒乐: 筚篥 髙昌乐: 筚篥

在上述唐的十部伎中除了清商伎和康国伎外,其它八部均使 用筚篥。实际上没有被编入十部伎的百济乐(桃皮筚篥)、扶南乐中(筚篥)也都出现了筚篥。筚篥在唐代的宫廷俗乐中的影响之 大可见一斑。筚篥在乐队中一般担任旋律的领奏角色,由此到了 宋朝干脆被冠以"头管"之名。筚篥在乐队中的地位和作用十分 明确。《乐书》卷130载;

箪篥一名悲篥,……其声悲栗,胡人吹之以惊中国马焉。唐天后(天启?)朝有陷冤狱者,其室配入掖庭善吹觱篥乃别撰离难曲以寄哀情,亦号怨回鹘焉。从世乐家者流其族,宫转器以应律管,因谱其音为众器之首,至今鼓吹教坊用之,以为头管……。

这里说明了筚篥声响为乐队的众器之首,从唐九世纪中下叶的天启朝至宋代,筚篥一直为乐队的领奏乐器用于教坊,因而有头管之称。头管的称呼至元朝仍被沿用。《元史·礼乐志》云:

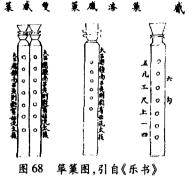
燕乐之器,头管之,以竹为管,卷芦叶为首,七窍。

之后筚篥的名字渐趋少用,被头管以及"管子"所代替。

- 2. 筚篥的种类
- 1) 筚篥与大小筚篥:上文中我们已经提到了筚篥除了名称上的书写表述多样不一,实际上其形态也多种多样。以上列举的就有:筚篥、大筚篥、小筚篥、双筚篥、桃皮筚篥,此外如陈旸《乐书》中还载有漆筚篥、银字筚篥等。图 68、69 是《乐书》中所载的

各种筚篥图。图 68 的宋"筚篥" 为前七后二的九孔乐器。《明会 要》大乐制度中载:"头管,以木 为止,长六寸八分,九孔,前七后 二,两末以牙管束,以芦为哨。"

筚篥分大小两种不同的形制,大者为九孔,而小者为六孔。 《乐书》筚篥的条目云:"圣朝元 会乘舆行幸并进之,以冠雅乐非



先王下管之制也。然其大者九窍以觱篥名之,小者六窍以风管名之。六窍者犹不失呼中声,而九窍者其失尽与太平管同矣。今教坊所用上七空后二空以五凡工尺上一四六勾合十字谱其声。"

这里描述了大、小筚篥的形制、孔数以及各自的表现功能。最后提到的教坊筚篥所使用的乐谱"五凡工尺上一四六勾合"的十字谱,为我国出现最早的工尺谱。

2) 漆筚篥,图 68 的中图为《乐书》中所载的漆筚篥图。同书曰:

"唐九部夷乐有漆筚篥焉。"

《旧唐书》卷29,音乐二又云:

"婆罗门乐,与四夷同列。其乐用漆筚篥二,齐鼓一。"

对此,林谦三认为这里的九部夷乐主要指的是天竺乐<sup>①</sup>。但在唐的九部伎的天竺伎中只出现筚篥而没有出现漆筚篥这一乐

① 见林谦三:《东亚乐器考》,人民音乐出版社,1962年,第401页。

器。其理由大概主要是因为印度乐 "婆罗门曲"之故吧。

- 3) 双筚篥,第68 左图为《乐书》 中所载的双筚篥图。同书曰:"胡部安国乐器有双筚篥禹。唐乐图所传也。"双筚篥在西域胡部五国乐中的安国乐于《隋书》乐志中就已经出现,这是两根完全一样的管子并列吹奏的乐器。
- 4)银字筚篥。第69右图为《乐 图 4) 银字筚篥。第69右图为《乐 图 59 单集用,引自《乐书》 普通的筚篥相差无几,但在吹奏的效果上有较大的差异。《乐府杂录》的筚篥条目中有如下的记载:

生血性硫集成字纹

箪篥本龟兹国乐也……德州朝有尉迟青,官之将军。大历中,幽州有王麻奴者,善此伎,河北推为第一手;恃其艺倨傲自负。……不数月,到京,访尉迟青所居在常乐房,乃侧近就居,日夕加意吹之。尉迟每经其门,如不闻。麻奴不平,乃求谒;见阍者不纳,后赂之,方得见通。青即席地令坐,因于高般涉调中吹一曲勒部羝曲。曲中,汗浃其背。尉迟领颐而已,谓曰:"何必高般涉调也?"即自取银字管,于平般涉调吹之。麻奴涕泣愧谢,曰:"边鄙微人,偶学此艺,实谓无敌;今日幸闻天乐,方悟前非。"乃碎乐器,自是不复言音律也。

这段文字生动地描述了当时比试演奏技艺的一个场面。看来吹高般涉调要比平般涉调难度大,或者说银字筚篥要比一般的筚篥在声音上容易表现。总之,调高和乐器的不同使得两种乐器在表现效果上大相径庭。史籍中很少涉及对银字筚篥的具

体描述,据《乐书》中的该乐器图可知这是一支七孔的竖吹管,形制上与一般筚篥相似。"银字"可能是在原来筚篥的基础上增添上去的,林谦三认为是唐化了的结果①。史籍中没有明确地记载银字筚篥与其它筚篥在用法上的区别,但宋代把银字筚篥单独用于"骑从车驾"的仪仗乐的记载。《宋史》卷142,乐十七中道:

太平兴国中,选东西班习乐者,乐器独用银字筚篥、小笛、小笙。每骑从车驾而奏乐或巡方则夜奏于行宫殿庭。

"东西班习乐者"主要是为"骑从车驾"或"巡方、行宫殿庭"所用的仪仗、卤簿乐,因此在乐器也单独使用"银字筚篥、小笛、小笙"的吹管乐器。

5)桃皮筚篥。观其名称便可知该筚篥是用桃皮的材料制作的。在隋唐宫廷的各乐伎中,东夷的高丽伎和百济乐的二部伎中曾出现桃皮筚篥。《隋书》的乐志中的高丽伎、唐代的高丽和百济均使用桃皮筚篥,还有《隋书》乐志中的大、小横吹曲,即卤簿乐中也都是用桃皮筚篥,看来桃皮筚篥主要是在朝鲜乐伎中使用。何为如此?《通典·乐四》卷144,曰:

桃皮。东夷有卷桃皮,似筚篥也。

《旧唐书・音乐二》卷29,云:

今东夷有管木者,桃皮是也。……桃皮,卷之以为筚篥。

① 见林谦三:《东亚乐器考》第四章第七节"筚篥的种类和沿革",人民音乐出版社,1996年。

### 《乐书》卷132的"桃皮筚篥条"曰:

桃皮卷而吹之,古谓之管木,亦谓之桃皮筚篥。其声应箫 笳,横吹之。南蛮、高丽之乐也。今鼓吹部其器亦存焉。

桃皮筚篥是用桃皮卷而成之,这一特征在 69 左图的《乐书》记载中也能见其一斑。管身的六孔表皮上带有不规则的横线,似为桃皮之迹。从史籍的记载中可知桃皮筚篥主要用于东夷的高丽和百济之乐,以及横吹曲中。但以上《乐书》中还含南蛮之乐。从隋唐的史料中却没有发现南蛮三国:扶南、天竺和骠国乐中有关桃皮筚篥的记载。这是否只是一个记载上的疏漏?对此,还不能妄下定论。

以上对在中国史籍中出现的筚篥类型作了一个梳理、调查,实际上一定远不止这五六种筚篥。因此筚篥从两晋以来逐渐在中国宫廷乐中得到展开,不仅其类型、种类多种多样,影响也颇大,从东夷向着南蛮以及十部乐中的大部分乐伎渗透、传播。实际上在十部伎以外的乐伎,如百济乐和扶南乐中都使用筚篥。在考古学资料中,陕西三原县唐李寿的墓石椁浮雕线刻乐舞图中出现了6世纪下、7世纪初的筚篥图(见图70)。图中左二的女乐伎,双手合拢、动作自然地吹着筚篥,与横笛、琴、筝等其它乐器一起合奏。另外,南唐著名的周文矩《合乐图》中近20个内教坊的女乐人共聚一堂演奏的女乐合乐图,其中后排的右二为筚篥吹奏者。可见筚篥于隋唐时期在宫廷乐中运用得相当广泛。

这件在中国曾经十分流行的筚篥传到日本后发生了什么变化?又是怎样运用的呢?下面让我们再看看奈良时期筚篥传到日本后的使用情况。



图 70 陕西三原县唐李寿的墓石椁浮雕线刻画,左二吹筚篥者



图 71 南唐周文矩所作《合乐图》

### 二、日本的筚篥号等重量的景景。

至今仍在日本雅乐中使用的筚篥是唐代从中国传过去的。约 在7世纪初传人日本,进入奈良朝后筚篥成了唐乐的专用乐器。 在正仓院所藏的 18 种 75 件乐器中并没有筚篥一器。但在日本 8 世纪中叶的文献记录中有筚篥的乐器。正仓院文书《乐器欠失物注文》天平神护 2 年(766)中载:

筚篥一只,付鱼主。

同时在《西大寺流记资财帐》的宝龟7年(776)中记载:

大唐乐器: 筚篥二口(一大一小), 纳缘地罗缝物袋一口。 唐乐器: 大筚篥六管, 小筚篥六管, 已上十二管, 纳黄给袋。

从中国传入日本的筚篥,如上记载只有大筚篥和小筚篥两种。也就是说在隋唐时期诸多的筚篥种类中日本只接受了其中的两种。在《令集解》的雅乐寮条目(大同4年3月28日)唐乐师12人中载有筚篥师。在雅乐寮的唐乐、高丽乐、百济乐、新罗乐、林邑乐、度罗乐、伎乐等乐师中,唯独筚篥用于唐乐之中①。由于筚篥广泛地运用于雅乐,尤其是支持日本雅乐体系的唐乐之中,故逐渐渗透到贵族的生活中去了。在10、11世纪平安朝中、后期的早期小说《宇津保物语》、《源氏物语》中都出现了演奏筚篥的场景,便是一个很好的佐证。在日本至少到13世纪还存在着大、小两种筚篥。《教训抄》卷8的筚篥条曰:"唐家领谓之律书乐面云:大筚篥、小筚篥二音和……"关于大筚篥的来源同书道:

康宝3年(966)之顷,良峰、行正吹大筚篥,博雅卿传之。

① 参见《令集解》"雅乐寮"条,[日]吉川弘文馆,1966年。

其后绝了。

10 世纪中叶良峰、行正所吹的大筚篥是由博雅卿所传。这里的博雅卿,即 10 世纪初的源博雅,是平安时期的著名雅乐家。他是醍醐天皇的长子克明亲王的儿子,具从三位的贵族地位,当时通称为博雅三位,是雅乐传入日本的热心传播者,尤其擅长演奏由中国传入日本的琴、横笛、筚篥、琵琶等乐器,是 10 世纪初在日本宫廷及贵族中影响很大的音乐家。他所作的长笛谱《长庆子》流传至今。大筚篥由博雅卿传至良峰、行正后,也就是说 10 世纪下叶就"绝后了"。《教训抄》卷8 同条目又曰:

当世所吹,小筚篥也。管长六寸,面有穴七;里有穴二。

说明从那时起大筚篥就被废除,开始流行使用六寸管的小筚篥了。实际上九世纪中叶仁明天皇时期雅乐制度改革后大筚篥便已经不列入雅乐队中,由于不符合当时日本人的欣赏习惯,大筚篥同竽、尺八、箜篌等一起被排除出雅乐队的行列,到了10世纪中下叶大筚篥便彻底地失去了它的地位,完成了历史使命。

也就是说由中国传入日本的大、小两种筚篥中,传承下来的只有小筚篥。这里必须说明的是日本接受来自中国大陆的大、小两种筚篥,并非就是陈旸《乐书》中所及的大、小筚篥。其尺寸、大小都有所变化。日本的大筚篥究竟尺寸如何至今不得而知,14世纪的小说《河海抄》以及《好古小录》涉及到大筚篥的尺寸,但讲法不一,没有可信度。随着平安中期大筚篥的废绝也就很难得知其确切的大小尺寸了。

日本的小筚篥现今仍传承于雅乐之中。上述《教训抄》中说 "当世所吹,小筚篥也。管长六寸,面有穴七;里有穴二。"对此,16 世纪初成书的《体源抄》中记录的筚篥 图(见图 72)为前七后二的九孔筚篥。 前(丁、一、四、六、五、凡、工);后(上、 无)①,该书中记有"管长六寸"。这一 尺寸和开孔方式基本得到了传承,沿传 至今。今天日本雅乐中使用的筚篥如 右图所示,有管身和芦舌两个部分组 成。管长为6寸、管首口径5分、管末3 分。正面七孔,背面二孔,共九孔。谱 字音位与图 72 略有不同。由上而下管 孔正面谱字(丁、一、四、六、凡、工、五). 背面(上、无)。 筚篥以竹为管身, 桦树 皮卷体而成,涂以深栗色油漆,坚实、美 观。上端的舌长为1.8 寸。有两面芦 片合二为一,中间以一根藤条来挟着两 枚芦片以控制、调节音量和音色。吹嘴 与管身分离,其尾部用和纸包裹,然后 插入管身。为了防止芦管吹嘴的损坏、 专门制作的一个中间开口的"乌帽子", 不用时套在芦嘴上。图 73 是引自《日 本音乐大事典》的筚篥条目的音孔与律 高以及筚篥谱的关系图。

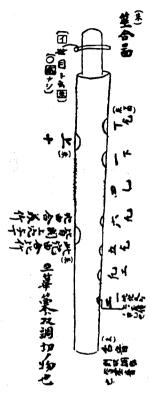


图 72 《体源抄》中的筚篥

以上综述了筚篥在日本的传承过程。由此可见,日本从众多

① 丰源统秋撰《体源抄》,永正8年(1511)至9年间完稿。共13卷20册。日本古典全集刊行会,1933年。以上筚篥图中正面,由上而下第三孔的"四"没有画出。

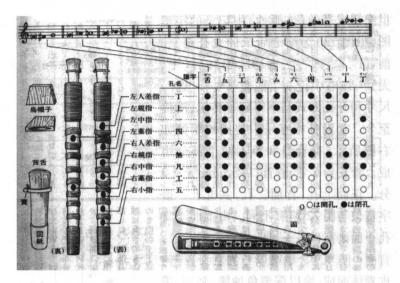


图 73 日本现行筚篥的形制及音位

的中国筚篥中只接受了大、小两种类型的筚篥。反映出日本的文化接纳层在接受外来文化的过程中,并非囫囵吞枣、全盘接受,而是择其所需、有的放矢的。大筚篥传入日本后,经历了几百年漫长的变迁,一个多世纪后最终还是被排除在雅乐队的行列之外,10世纪后彻底地完成了它的历史使命。明治维新时曾有过复兴大筚篥的活动,但没有成功。小筚篥是一枝独秀的鲜花,后来在日本就直呼其为筚篥。它算是一件传承至今,比较完整的乐器。乐谱也沿用工尺谱的体系,但是我们依然能看出其中的许多不同之处。首先《乐书》中的小筚篥为六孔,传到日本后就变为七孔,这一点在13世纪的《教训抄》中已经得到了证实。音孔的增减必然牵涉到音律的变化,是乐器改革中的非常重要的一步。因此,当时孔位谱虽然承袭了《乐书》中的工尺谱体系,但15世纪的《体源抄》与当今的筚篥音孔谱相比仍有不同,可见变化还是存在的。

# 第四章 乐谱的接纳及其演变

在以上的章节中,涉及了音乐的制度、体裁、乐器等,分别就它

们从中国传到日本 后发生的变化,以 及发生这些变化的 原因等作了探讨。 大致解明了中国音 乐传到日本后都在 不同的程度上发生 了变迁,出现了日 本化的现象。下面 我们再来看看直接 记载音乐演示的乐 谱,即古代中国的 乐谱传到日本的讨 程,以及在记载形 迹和使用方式上的 变化。在具体探讨 中日乐谱发展、变 衍的同时,还将讲 一步阐明中国古代 音乐文化东流日本



图 74 9世纪纽姆谱

的变化特征。

乐谱,是将流 动的音乐以固定的 书面形式(记谱法) 记录下来的音乐文 献,也是将无形的 音乐转变为有形的 视觉的形式。由于 东西方文化的不 同,音乐表现样式 相异,在记谱法上 也存在着极大的差 异。在叙述东方乐 谱(以下以中国和 日本的乐谱为主) 之前先让我们看看 西方乐谱的形成及 其性质。

我们现在所使 用的五线谱是欧洲 17世纪定型,国产型, 上惯用的记谱记记 式。这种定量记记 式。这种定量记记 世纪格里高利圣源 中使用的纽姆谱, 它是一种以古罗马 文中语法的发音重



图 75 四线谱表上的角形纽姆谱



图 76 13 世纪的经文歌谱

音为开始的一种记谱法。从9至12世纪,曾产生过各种类型的纽 姆谱样式,10 世纪后开始出现了以线为准绳的三度音程关系。继 而又逐渐从一条线加至三线,并采用不同的颜色以示区别。到了 13 世纪出现了四线,角型的纽姆谱。这种角型的纽姆谱在欧洲通 用了较长的一段时间,在某些天主教教会中至今仍在使用。但是 这种乐谱的节奏信息十分不清,这样,为人们追求节奏上的明确性 产生了较大的空间。9~12 世纪欧洲出现了早期的多声部声乐 曲。从12世纪末开始声部间出现了各自独立的动向,也就是说各 声部间的节奏对比要求独立化的现象逐渐明朗化。到了 13 世纪 中叶,一个音一个音的持续长度需要一种特殊的音符来表示,并产 生了一种长音音符(long)、短音音符(briefs)还有更短的半音音符 (semi-briefs)的表示法。但这时还没有达到完全定量,只是相对 的时间定量,因为这里的时值是相对的而不是绝对的。15 世纪中 叶后出现了将原来的黑符头当中掏空、涂白,留下外圈黑框,出现 了新的白符节奏长度,使时值出现了新的类型,确立了四种基本节 奏类型,同时也纠正了一些线谱表示中的细部缺陷和不统一性,向 着合理化、系统化方向迈进。15世纪至17世纪,西方五线谱逐渐 达到完善的地步。这里还应该提到的是.15 世纪以来法国和意大 利的键盘乐曲中使用的五线谱已经非常接近近代的五线谱,在此 基础上又逐渐完成了细微的休止节奏、小节线、谱表号、临时升降 号等,使定量记谱法走向完善。

在西方,至17世纪完成的定量记谱法是一种科学、精确,集音高、节奏、表情等于一体,相当全面、完善的记谱法。这种记谱法无疑与西方的文化、逻辑思维、艺术表述等有着密切的关系。而它与以下我们要叙述的东方乐谱(这里我们主要涉及中国和日本的乐谱)在表述上相距遥远、属于两种不同思维体系的产物。以下我们就从中国的乐谱谈起。

## 第一节 古乐谱的种类及其性质

中国的乐谱,或者说东方的一些乐谱原则上与上述的西方五线谱在性格上有很大的不同。五线谱不仅有明确的时值(节奏,而东方乐谱中即兴性占据了主导地位),更重要的是五线谱是一种以音标式的方式来表示音高的谱式,而中国乐谱几乎都是以音位的方式来记谱的,在乐器的音位上以符号表示。称之为音位谱或奏法谱(Tablature)。这是东西方乐谱的重要区别。下面首先就我国出现的几种主要乐谱作一阐述。

### 一、鼓乐谱

在柏林国立博物馆里收藏了一幅古代巴比伦王国的粘土板, 上面记载着一些不可解的楔型文字,或者可视为动机谱(C. Sachs)。这被称为古代东方最古老的乐谱之一,约为公元前 800 年 的古乐谱。但是几乎在同一时期中国也出现了乐谱。西汉集先秦 旧籍成书的《礼记》,在其投壶篇中就记载了我国最早的鼓乐谱 (见图 77)。投壶是一种宴享宾客时的游戏活动,也作为一种礼 仪,我国周代以来为射礼中的一种。在投壶礼中一般演奏鼓乐。 该图中有圆形和方形的谱子符号,那就是我国最早的鼓乐谱。对 于这些方型、圆型的乐谱,汉代学者郑玄作了如下的解释:

此鲁、薛击鼓之节也。圜者击鼙,方者击鼓。古者举事, 鼓各有节,闻其节则知其事矣。<sup>①</sup>

说明了圆和方都是打鼓的节奏符号,圆形表示击鼙鼓(用于

① 《十三经注疏·礼记正义》卷58,中华书局,1980年,第1667页。

军旅的一种小鼓),方形表示击大鼓。鼙鼓表示鲁国的鼓,而大鼓为薛国鼓。从其谱子来看,方圆型的大鼓和鼙鼓间有时交叉各击一次,同时也有不规则的击鼓次数。对此唐人孔颖达的疏曰:

说明了大鼓与 鼙鼓是按方圆(鼓 谱)符号来进行属 奏的。这种以不区 两神不同的乐致声 响,可能是为了 算薛鲁两国间投壶

0 OIL 110

算薛鲁两国间投壶 图77 我国现存最古的鼓谱<sup>②</sup>

游戏的输赢计数的纪录。这一点在孔颖达的疏中又得到了补充: "但记者因鲁薛击鼓之异,图而记之,但年代久远,无以知其

①《十三经注疏·礼记正义》卷58,中华书局,1980年,第1667页。

② 引自《中国音乐史图鉴》,人民音乐出版社,1988年。

得失。"。贵的国身示头频量。楚人告示秀母仓、(黄小蓉-南濑军

可见《礼记·投壶篇》中记载的则是不同乐鼓的符号和演奏次数。这种击鼓的符号,当时更多的用于两者间的投壶游戏。图 78 是我国汉代出土的一幅"投壶"游戏图像。令人联想到左右两者投壶击中率而迎来两种不同次数的鼓声。可以推测这种方型和圆型的鼓谱更多地表示了左右两方的输赢状况,也就是说当时从谱面上还没反映出真正意义上的节奏、音高、音色等乐谱因素。



图 78 汉代的投壶游戏图像

### 二. 古琴谱

就目前来说我国能够见到真正意义上的乐谱,应首推六朝梁 代的古琴谱《碣石调·幽兰》。这是一份完全以文字来叙述弹奏 手法的古琴谱,被称作我国最早的"文字谱"。该乐谱为梁代丘明 (493~590)所传的唐人抄本,现藏于日本京都神光院的一所庙宇 里(见图79)。毫无疑问这是一种用文字来叙述的"奏法谱"。有 关其内容,一般的解题都沿用《琴操》中的说法,在其《猗兰操》中 记载:

孔子周流天下应聘,诸侯莫能任用。自卫返鲁,过隐谷之中,见芗兰之独茂野,……凭车抚轼,援琴而鼓之,自伤不逢时也。

图 79 《碣石调·幽兰》琴谱,引自《琴曲集成》

这段文字说明了孔子游列了数国沮伤而归,在鲁国途中见山谷丛林中幽兰独茂,触景生情,便鼓琴而发,深表自己怀才不遇、生不逢时之感。关于这首乐曲的名称在该谱的序中又道:

丘明,会稽人也,梁末隐于九嶷山。妙绝楚调,于《幽兰》 一曲尤特精绝。……隋开皇十年于丹阳县卒,年九十七。

从这段小序中可以认定《幽兰》曲是一首带有浓郁风味的楚调乐。但是从其名称来看似乎与楚乐关系不大,《碣石调》一名可能来自两晋时期的《碣石舞》。<sup>①</sup>

如上所说,《碣石调·幽兰》是一种特殊的记谱法,它是以文字来记载、叙述的传谱。也就说它是通过规定的琴调(定弦的法

① 参见夏野:《中国古代音乐史简编》,上海音乐出版社,1989年,第75页。

#### 谱例(四)《碣石调・幽兰》中的尾声部分



则),以双手约束成规的指法记示于琴弦与徽位之间,以此来表示 乐曲的音高、节奏等因素。在《幽兰》谱中已出现了散音、按音、泛 音等不同演奏技法所表示的高低不同音域间的相同旋律。乐曲中 还大量运用了具有纯律特色的按音和泛音等演奏技法。说明我国 至少在6世纪已经出现了运用纯律的现象。上面一段谱例是乐曲 最后的一段高潮,其中运用了泛音八度连续下行的手法,突出了音 乐的高潮气氛。

上述六世纪丘明所传的《碣石调·幽兰》是目前现存我国唯一的一份文字谱实例,也是我国琴谱中最早的实例。在记述上的繁琐、杂难几乎令人不可思议。在《太古遗音》中对《幽兰》谱的记谱法说道"其文极繁,动越两行,未成一句"。一共四段琴曲的乐谱却用了 4000 多个汉字,实在是一件浩大而繁琐的工程。这种以文字来记述音乐演奏的谱式到了唐朝开始发生了变化,出现了简化、缩写了的减字谱。减字谱是以汉字的简略部分组合而成的复合字符。它主要记述指法、弦数以及徽位等信息内容,而不记音高和节奏因素。因此减字谱是一种音位谱或称奏法谱(Tablature)。具体的读法如下.

减字谱主要由上下两个部分,上半部分表示左手的指法与音位(徽位);下半部分则表示弦数及右手的指法,如:

这一字块则表示:左手以无名指按弦滑向第九徽(在上半部);右手以中指勾第二弦发声。这里右手的中指、左手的无名指分别记为:"勺、夕"。而右手指法则因拨弦方向名称各不相同。 其指法及演奏符号可作表(十三)如下:

名指 称 别	大指		食指		中指		无名指	
向别	原称	简化	原称	简化	原称	简化	原称	简化
向手心	擘	尸	抹	木	勾	力	摘	当
背手心	托	モ	挑	L	剔	号	打	1

表(十三) 古琴的指法与名称①

从性质上来说我国的"减字谱"是一种音位谱,而不是前述五线谱似的音标谱。从文字谱过渡到减字谱,直到减字谱的真正完善,经历了近千年的历史,首创者为活跃于中唐的曹柔。明代琴人张衮在他的《琴经》中赞赏曹柔时说道:"乃作减字法,字减而义尽,文约而音该。曹氏之功于是大矣。"曹柔是第一个摒弃文字

① 引自《中国音乐词典》,人民音乐出版社,1984年,第308页。

谱,确立了以汉字的偏旁部首为特征的减字谱。至宋朝出现了我 们至今能见到的减字谱:北宋的姜夔(白石道人)的《白石道人歌 曲》中的《古怨》。后经明清逐步完成了减字谱的记谱方式。到了 明朝我国古琴得到了进一步的发展,出现了以常熟严澂为中心的 "盧山派"。 清康熙年间,以徐常遇、徐祺等为代表的"广陵派"、咸 丰、同治年间以张孔山为代表的"蜀派"等琴家流派也竞相登场。 值得一提的是宋朝随着印刷术的出现、告纸术、活字体等技术的出 现,明朝以后出现了大量的琴乐谱,由此一改中国古代没有琴谱的 现象,对中国古代音乐史的研究具有巨大的推动作用。1425年明 朝朱权所集的《神奇秘谱》是现存最为重要的大型古琴曲集.分 上、中、下三卷。上册共收 16 曲, 多为北宋前的名曲, 藏有早期传 谱中的原始面貌。中、下册共集 34 曲, 多为历史久远的名曲, 如 《离骚》、《大胡笳》、《梅花三弄》、《昭君怨》等,另含南宋琴家郭沔 的《潇湘水云》、宋末琴人毛敏仲所作的《樵歌》等优秀作品, 曲集 中一般附有解题以及相关史料,是研究我国琴乐史发展的重要文 献。除《神奇秘谱》外,这一时期的琴曲集还有:

《太音大全集》(1413)、《西麓堂琴统》(1459)、谢琳的《太古遗音》(1511)、《风宣玄品》(1539)、萧鸾的《杏庄太音补遗》(1557)、杨表正的《重修真传琴谱》(1585)、《琴曲大全》(1590)、严澂的《松絃馆琴谱》(1614)。

清代的主要琴谱有:

庄臻凤的《琴学心声谐音》(1664)、徐谼《大还阁琴谱》(1673)、徐常遇的《澄鉴堂曲谱》(1675)《松风阁琴谱》(1677)、《德音堂琴谱》(1691)、《诚一堂琴谱》(1705)、徐祺《五知斋琴谱》(1722)、曹尚絅的《春草堂琴谱》(1744)、吴灯的《自远堂琴谱》(1802)、蒋文勋的《二香琴谱》(1833)、《学琴人门》(1864)、《蕉庵琴谱》(1868)、唐铭彝的《天闻阁琴谱》(1876)、《枯木禅琴谱》(1893)、《琴学丛书》(1910)等。明、清琴谱中收录、保存下来的琴

曲约一千多首,如果将同名异曲一起计算在内的话,至少有3000 曲,留下了丰富的琴乐文化宝藏。 医大科神经 海沟 新草科 英名

# 着三种不同的秒写繁涂。可以据是为不同的妙写者在**普琶琵**以三

在第三章"乐器"中我们已经考证了琵琶这件乐器的来龙去脉。 它是来自于波斯和印度的外来乐器。中国琵琶类乐器阮咸是吸收 了四弦曲项琵琶后演变而来的。琵琶是在汉代张骞西征后逐渐进 入中国的。但是至今为止发现最早的琵琶谱该举日本正仓院所藏 的天平琵琶谱《番假崇》(747年)了(见图80),这是一份在经文纸 账单背面抄写的琵琶谱断片,一共只有六行文字组成。乐谱的右上 角记有"黄鍾"(即黄钟)的字样,当时虽然能断其为乐谱,但不明其 为琵琶谱。上一世纪初,在我国甘肃省敦煌县的敦煌千佛洞的藏经

洞内发现了大批经文,其中 法国汉学家 Pelliot (伯希和) 在1905年带回法国的经文中 有一组琵琶谱,共25曲,被编 号为 P. 3808。这份敦煌琵琶 谱现藏于法国国家图书馆, 为我国五代长兴四年(933) 前抄写的琵琶谱。

由于这份琵琶谱的谱字 符号、记谱样式都与上述天 平琵琶谱一致,被确认为属 于一个系统的乐谱,因此可 以断定至少在初唐我国就已 经出现了完整的琵琶记谱 法。图 80 为正仓院所藏天 平琵琶谱《番假崇》。 图 80 天平琵琶谱《番假崇》



### 

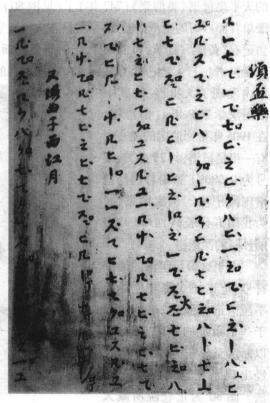
在敦煌莫高窟藏经洞内发现了我国 10 世纪初的琵琶谱,这是一幅纸本墨写的卷子。记有较为完整的 25 首乐曲。从谱面上看有三种不同的抄写笔迹。可以断定为不同的抄写者在不同的时间抄写而成。因此敦煌琵琶谱被列为三群不同的乐谱。它们是:

第一群十曲:《·······品弄》、《······弄》(省略号表示缺字)、《倾 盃乐》、《又慢曲子》、《又曲子》、《急曲子》、《又曲子》、《又慢曲 子》、《急曲子》、《又慢曲子》。

第二群十曲: 《佚名》、《倾田子 江月》、《又慢曲子之》、《慢曲子》、《慢曲子》、《慢曲子》、《似里曲子》、《以及急曲子》、《水鼓子》、《《沙女相问》、《长沙女司》。

第三群五曲:《佚名》、《撒金沙》、《营富》、《伊州》、《水鼓子》。

在上述三群 25 曲敦煌琵琶谱中有 许多曲目是重复 的,甚至被多次重 复。对于这种现象 学者们持有不同的



学者们持有不同的 图 81 敦煌琵琶谱第二群中的《倾盃乐》



图 82 第一群中的《急曲子》、《又慢曲子》

看法。任半塘先生 认为它们是主要的 中心曲目与附随一 之间的关系,而则是一 本学者林谦三则是一 之义①。通过明明,它们为不同 证,它们为不同曲, 调的同名曲。

2. 谱字音位 及其定弦

在敦煌琵琶谱 的三群 25 首曲子 中,共出现了 20 个 谱字符号,而天平 琵琶谱的残曲《番 假崇》中则出现了 14 个谱字。两者的 谱字符号基本一

致,为一个系统的乐谱。这 20 个谱字正好用于四弦四个相位的琵琶上,即四弦四项十六个音。其次再加上空弦四个音,共 20 个谱字音符。敦煌谱的这 20 个谱字与日本现行雅乐中乐琵琶的谱字数正好相同,所用谱字符号也基本相似,两种谱符号参见第三章《乐器》中的琵琶一节。

在现行日本的雅乐琵琶中,这20个谱字音位可按如右下图表

① 见林谦三:《敦煌琵琶的解读研究》,上海音乐出版社,1957年,第37页。

的音位排列。在四弦 四柱的 20 个谱字音位 中的音律关系为:

弦枕的散声与第一柱之间为一个大二度(二律),而从第一柱至第四柱各柱之间均为小二度(一律)。

有关琵琶的弦与 弦之间的关系,也就是 调弦法的问题,从藤原 师长所作的《三五要的 琵琶谱中便可察觉中 国唐琵琶传到日本后 被继承的迹象,当然这 里不能排斥日本9世 纪上半叶以来进行的 日本现行雅乐琵琶谱字

低音弦 1 M T V 四 弦 弦 弦 弦 数 声 ク -第一柱 J. 7. -1-第二柱 ГГ. --- E 第三柱 っフ 7. L 第四柱 学 H1. J 7

图83 琵琶的谱字、音位

雅乐乐制改革所带来的变迁。而从《三五要录》中至少能看出日本平安至镰仓时期的音乐发展的轨迹。在这份琵琶谱中大约有十几种调弦法,而传到今天的日本雅乐中只剩下七种乐调,它们的定弦法以及乐调的名称可以归纳如下:

《三五要录》中的乐调名	现行乐调名			玄法	定引
		IV	II	II	I
FI =C \m	黄钟调17	а	e	$\mathbf{c}$	A
风香调	黄钟调 1 } 黄钟调 2 }	b	* f	d	В

G	A	d	g	双调1	7E M	し 香调
A	В	e	a	水 调 2	IZ M	作明
A	d	e	a	壹越调	双	调
* F	В	e	a	盘涉调	平	调
E	В	e	a	平调	黄色	中调
E	В	e	a	大食调	返黄	计钟调
В	e	e	b	1 լ	>==x	200
# F	В	В	* f	2}	清	调
G	G	d	g	1η	1772	L YE
A	A	e	a	2}	吸入	木调

我们从上述现行的日本雅乐琵琶以及《三五要录》中的定弦 法则中,大致能够得出一些规律,从而推导出敦煌琵琶谱以及天平 琵琶谱中唐代琵琶的定弦法则。关于其定弦,林谦三以及 20 世纪 80 年代以来中国的一些学者都作过努力并取得了很大的成绩,由 于我们在此主要讨论的是乐谱问题,因此对琵琶谱的定弦问题就 不作进一步讨论了。

### 3. 五弦琵琶谱

在第三章"乐器"中我们考察了五弦直项琵琶。它起源于印度,两晋时期由中亚地区传入我国,尤其是龟兹地区。五弦琵琶进入中原后对隋唐的宫廷乐产生了巨大的影响。在唐的燕乐十部乐中除龟兹乐以外,燕乐伎、西凉伎、天竺伎、高丽伎、安国伎、疏勒伎以及高昌伎的八部乐中都使用五弦琵琶。观察上述四弦琵琶的乐谱,不难发现在唐朝五弦也同样使用乐谱。五弦琵琶作为一件乐器,在中国没有得到继承和发展,通过遣唐使传到日本后也没有得到传承。现存于日本正仓院的螺钿紫檀五弦琵琶是目前世界上唯一的一面唐传五弦直项琵琶,有着重要的史料价值。关于唐五弦琵琶的乐谱中国已经失传,但现藏于日本京都阳明文库的一份五

弦谱(亦称五弦琴谱)是平安中期所传的长卷孤本。该谱宽九寸三分,长三丈余,为日本近卫家的一份传世珍品。该谱的扉页上写着"五弦琴谱"的名称,这个名称被断定为一个不知内容的后人所加,在卷子谱的目录前写有"五弦",即五弦琵琶谱之意。从谱字以及内容上来判断亦与四弦琵琶谱相符,因此将其定论为五弦琵琶谱是可信的。

在这份五弦琵琶谱的曲目中显示了一些重要的信息。尤其是在乐曲《夜半乐》的末尾记有:"丑年(即公元773年)润十一月二十九石大娘"的字迹。从谱字来看完全与唐谱式一致,因此可以判断这是一份大约在8世纪中下叶盛唐时期传入日本的五弦谱。卷谱的末尾记有:"承和9年(公元842年)三月十一日书之"的字样。但是这行记录的笔迹与谱内的字迹相异,证明为后人的添加之笔。

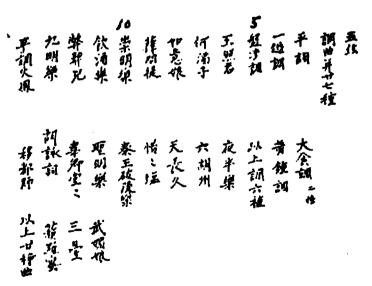


图 84 五弦谱的目录部分,京都阳明文库所藏

从这卷唐传日本的五弦琵琶谱所记载的内容来看,调名共有6种,曲名22曲。它们的关系可以归纳如下:

壹越调:《九明乐》、《胡咏词》、《苏罗蜜》

大食调:《王昭君》、《如意娘》、《秦王破阵乐》、《饮酒 乐》、《圣明乐》

平 调:《夜半乐》、《河满子》、《六胡州》、《天长久》、《薛问提》、《惜惜盐》、

《三台》、《上元乐》、《武媚娘》、《平调火凤》、《移都师》

黄钟调:《弊契儿》

盘涉调:《崇明乐》

黄钟角调:《韦卿堂堂》

上述这些曲目,除个别的如《武媚娘》等外,大部分都是我国盛唐时期流行的调名和乐曲名。

五弦琵琶为五弦五柱,它的谱字与四弦琵琶相比多出一柱一弦,共为30个谱字。但是在五弦谱中我们只看到了有27个谱字,其中的20个谱字基本同四弦琵琶谱一致。可将两种谱字对照如下:

### 四弦琵琶与五弦琵琶谱字的比较

- ーユ 九フリム下ナ乙コク七ヒマ之上ハーム也
- ー ユ 九フリム下ナ乙コク七ヒマ之上ハノム也子九中□四五小

也就是说从"ヤ"以后的7个谱字是四弦琵琶中没有出现过的,但是五弦五柱包括散音四声应有30个谱字。那么这27个谱字该作如何解释呢?对此,一个有力的文献作为旁证值得一引,唐代的陈游在其《乐苑》中对五弦琵琶音位有以下的记述:

图 85 五弦琵琶谱,京都阳明文库所藏

五弦……五弦四隔,孤柱一,合散声五,隔声二十,柱声一,总二十六声,随调应律。①

也就是说五弦琵琶实际上应该只有26个谱字音位,它的发声是:

- 1) 散声,开放弦为五声;
- 2) 隔四声为20个字;
- 3) 柱声,即孤柱声一,共26个谱字音位。

这一文献上的记载与实际上正仓院所留存下来的五弦五柱琵琶(图 86)加上散音五声的 30 个谱字音位有着明显的不同。如何作出合理的解释,关键在于琵琶的柱子。这里必须加以说明的是,正仓院的五弦琵琶于明治年间曾经作过修整,琵琶中有三个柱得到过修缮,至今留有原来衔接上的痕迹<sup>②</sup>。五柱中有三个柱作过修整,其中本来的孤柱(也可以说五弦中专用的小柱)被错误地改制为大柱了。因此我们看到的是现存的正仓院螺钿紫檀琵琶的柱

① 转引自《乐府诗集》卷96,中华书局,1982年,第1350页。

② 对此,见林谦三:《东亚乐器考》,人民音乐出版社,1996年,第290页;《正仓院的乐器》,[日]正仓院事务所编,1967年,第48页。

制。如果唐传五弦琵琶中确实有一个孤柱(小柱)的话,那么必须对两个问题作出解释:

- (1) 在唐传五弦 琵琶谱中,我们能看到 27个谱字,而五弦琵琶 上只有 26 个音位。那 么,哪一个谱字是多余 重复的呢?
- (2) 孤柱的音位 到底应该在五柱中哪一 个位置 F?

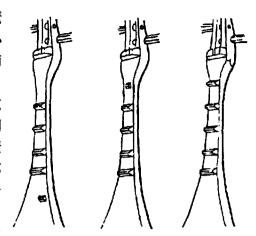
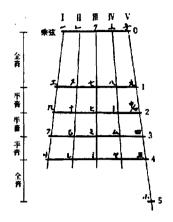


图 86 五弦琵琶的柱制,孤柱的音位

关于第一个问题,林谦三在他的《国宝五弦谱及其解读的端绪》一文中认为:四弦琵琶以外的七个谱字"子九中口四五小"中"口"和"中"为一个符号<sup>①</sup>。它们是同音位的谱字。放在第五弦的第二柱音位上。"子"为子弦,即乘弦的对立弦的空弦音位。而"小"则应该是第五弦上孤柱位。对于这个孤柱音位,林谦三先生前后作过两次解释,第一次1938年在《国宝五弦谱及其解读的端绪》一文中认为这个孤柱应该在第五弦(子弦)的第五柱上。正仓院的唐传五弦琵琶中的第五柱为明治时期修缮之物,是孤柱的延长(见图87),但这一说法后来又被他自己推翻,并作了大幅度的修改。认为"小"字与"1"同音,又将小字的音位从五弦的孤柱移到四弦的二相上。音律也由散音到第一相间的大二度改为小二度(见图88)。林谦三先生的这一说法持续了较长的一段时间、80

① 载《雅乐——古乐谱的解读》、《东洋音乐书选十》,[日]音乐之友社、1967年,第144页。



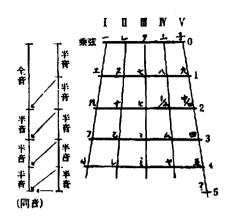


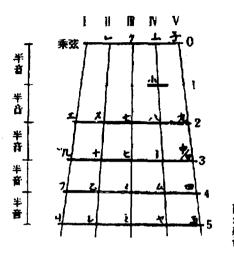
图 87 五弦琵琶的柱制与谱字音位(林氏前说)

图 88 五弦琵琶的柱制与谱字 音位(林氏后说)

年代中叶澳大利亚学者耐尔森(Steven G. Nelson)先生对此提出了孤柱位应在第四弦的枕弦与第一相之间的新说法(见图 89)。这一种说法显然是在认同林谦三第一种说法的基础上对孤柱位的新认识,提出孤柱不在第五弦的五相上,应该在一相与空弦间的四弦音位上。他认为这样的配置矛盾最小,是最妥当的一种方法①。

关于琵琶谱的谱字音位、定弦方式以及调式等的研究一直是学术界关注的问题。从 30 年代末以林谦三、平出久雄等为代表的日本学者首先涉足这一领域,进人 80 年代以后,上海音乐学院叶栋教授对唐代敦煌琵琶谱的重新译谱、解释,在中国掀起了一股强大的古谱学热潮。叶栋等主要针对林谦三等没有解决了的节奏问题提出了许多大胆的见解,使古谱学的发展朝前大大地迈进了一步。

① 参见耐尔森 赵维平译:《五弦琵琶的柱制及其谱字配置》,载《音乐艺术》1992 年第1期。



表述上承袭了中国原 图89 五弦琵琶的柱制与谱字音位(耐尔森说)

有的记谱方式和乐谱符号。那么在接受中国的谱式,尤其是平安中后期产生了日本自己的雅乐作曲家后,这些乐谱的记录方式发生了哪些变化、变迁的理由在哪里、与过去中国的古乐谱间还存在怎样的关系等都是我们感兴趣的问题。

### 第二节 古乐谱的变迁

### 一、古琴谱

可以推测,中国古代的乐谱大致是同乐器一起传到日本,并得 到生存和发展的。从日本现存的传统乐器和乐谱来看,古琴和琵 琶得到了继承和发展。而尺八、筚篥、筝、横笛、笙等乐器虽然是从 中国传人,但由于它们乐谱的原始状态在中国已经失传,因此其传 承状态的讨论没有较深的实际意义。以下想就古琴和琵琶乐谱的 变迁作一探索。

奈良时期古琴传入日本乐。在正仓院里珍藏了一面唐代的



图 90 日本正仓院藏"金银平文琴"

"金银平文琴",是一面制作精美、表里华丽的极品(见图 90)。在《东大寺献物帐》中记有:"银平文琴"、"漆琴"的字样。同时旧藏于法隆寺(现藏于东京国立博物馆)的琴中铭文有:"开元 12 年(724)"的字样。这些现存的琴至少能证明奈良时期中国的琴已经传入日本。进入平安时期以后雅乐寮中使用过琴①。琴在日本贵族中也非常流行,演奏的形式除独奏外,与其它乐器一起合奏的场面也多处被记载。在日本文学著作如《宇津宝物语》、《枕草子》以及《源氏物语》中多处出现弹奏古琴的场面。尤其是《源氏物语》出现较多,在庆祝朱雀院 50 岁生日前排练的场面中就有古琴合奏②。由此可见古琴进入日本后已经与中国古琴的用法产生分离,因为在中国古琴较多地用于独奏,即使有合奏一般也是限于同旋律的琴、箫、歌齐奏。因而琴的合奏是一种日本化的现象。平安中下叶以后琴便逐渐消失于日本的舞台,12 世纪以后几乎彻底失去了记载。琴在日本的再次兴起是在 17 世纪下半叶后中国的明朝琴人东皋心越东渡日本(1677)之后。他的《东皋琴谱》成为后

① 《延喜式》雅乐寮中乐器弦料的条中载:"琴一面。长三尺七寸,料丝五两一分"。

② 《源氏物语》的"若菜下"一章中出现器乐合奏的场面。

来日本现代琴家们的渊源。18世纪后半琴乐逐渐流派众生,在日本的武士、文人中也得到广泛地流传。

东皋在日本传承的琴谱乐有 50 余曲,但真正对后来东皋乐派的发展起了推动作用的是其传人小野田东川,他所选用的初学琴曲是东皋琴谱中的一部分,其中的 16 首曲目得到了广泛使用,它们是:

《调弦人弄》、《秋风辞》、《瑶芳引》、《沧浪歌》、《子夜吴歌》、《幽涧泉》、《归去来辞》、《按排曲》、《寄隐者》、《南薰操》、《长相思》、《相思曲》、《离别难》、《猗兰操》、《霹雳引》、《阳关三春》

东皋的东瀛之行又一次地将中国的琴乐带到了日本。他重新唤醒了平安时期已经名存实亡的古琴艺术。无疑东皋琴谱的传人对日本琴乐的发展起到不可估量的历史作用。如果说古琴谱传到日本后,其谱字本身没有发生什么变化的话,在古琴的演奏方式以及节奏方面却发生了变化。

实际上传入日本的古琴与中国的演奏方法不同,这种现象至少在平安时期的宫廷中就已经能见到了,上面提到的在《源氏物语·若莱下》中,乐人们为庆祝朱雀院(离宫的天皇)50岁生日所计划的女乐的试乐场面。乐器的演奏者主要是由住落在六条院的贵族妇女们来担任,她们各自有着明确的乐器担当。如,女三宫弹琴、紫上弹和琴、明石上弹琵琶、女御弹筝等。俨然是一幅女乐合奏图。古琴作为一件合奏乐器同琵琶、筝等一起参与合奏。这种演奏方法已经完全离开了中国原来以独奏为主体的古琴个性。当时的合奏状况只能在文献上看到,没有乐谱。但这种合奏的演奏方式在日本一直延续着。幸田子泉所藏的《雅琴谱》是琴、笙、口唱歌(即按日文假名发音来演唱旋律的一种唱法)同时进行的合奏谱。(见图91)。该谱由多栏乐谱组成,四栏为一组。右边的第一行记有"●"的黑圆圈符和"、"号。这毫无疑问与节奏有关,是受工尺谱影响后所形成的板眼概念。往右的第二行是以日文字母

记载的口唱歌,第三行 为古琴谱。第四行是笙 谱。这样就形成了琴与 笙、人声等一起合奏的 音乐形式。

这种古琴谱中的板 眼节奏概念至少在18 世纪已经被日本接受 了。记录板眼的例子可 以在18世纪末叶成谱 的《玉堂琴谱》中窥见 一斑。该谱的《伊势 海》是一首琴歌曲,在歌 词的右上方有明确的 "○"和"、"的符号。如 果将"○"作为板、"、" 为眼的话,那么乐谱中 出现的是一板四眼,或 一板五眼的节奏形态 (见图 92)。这种板眼 式的记载方式在中国清 朝同治年间的张鹤所撰 的《琴学入门》(1864)

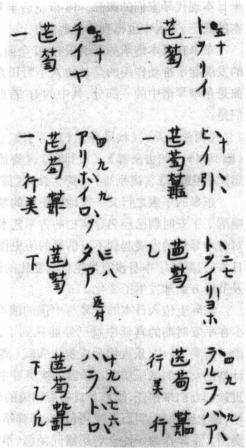


图 91 《雅琴谱·拨头》中的一段,

中也同样能见到。(见图 93 的《平沙落雁》曲谱)。这是在古琴谱 的右侧加上工尺谱,然后又在工尺谱的右边再加"、"号,以明示节 奏的谱式。《琴学人门》的这种将工尺谱的板眼符号注入古琴谱 中的做法,为初学者提供了节奏上的方便。在该琴集的凡例中道:

谱填工尺为诸谱所未有,惟桐君先生教人以念工尺之法, 泃操缦捷径也。盖琴曲有天然节奏,非如时曲,必拘拘板拍。 惟在心领神会,操之极熟则轻重疾徐自能合拍。<u>然初学非有</u>一定节奏,按谱鼓曲殊难成音,故必以工尺传其高下,板眼节 其长短。学者先念工尺,次习手法,按谱而鼓,不数弹后便能 成调矣。至于久久习熟,神而明之,存乎其人,因不必拘拘于 此也。兹于二十曲中择填十曲,以便初学习此纯熟,其余自能 类推,高明者幸毋嗤其失古也。

这里的工尺谱的标注是桐君先生针对初学者,为了便于他们理解古琴的节奏而特设的(以上的下划线是笔者所加)。这种做法在后来 20 世纪初叶杨宗稷所编的《琴学丛书》中也同样出现。这种明示节奏的板眼符号显然传到了日本,并对日本乐谱产生影

			送	伊			
3	自造	岐	匀	₩,	·	徴	
	斗	E	匡			音	安
尔	当	以	勻	グ	伊		名
	ዻ	奥	뇬	长	勢		<b>食</b> 同音
	当	1/~	喜	宇	海		同音
2	.   益	以	स				新
保		奈	勻	美			年
	A	安	٤				年间音
加		岐	幕	75			
	垃		勺	,			I
4	雜	左	進	3]			
	勻		笉。				İ

图92 《玉堂琴谱・伊势海》

图 93 《琴学入门・平沙落雁》

响。其实,《玉堂琴谱》在节奏上不仅有板眼,在以上的谱表中我们还看到乐谱是用框架表格化的形式来表示的。也就是说这是一种在板拍节奏的基础上,进一步明确节奏的谱式。以每格为拍板,节奏显得更为明确、清晰、易懂,是一种趋于定量化的记谱法。毫无疑问,这种将古琴谱节奏明确化的记谱方法,显然是受到了明治维新以来西方记谱法的影响而形成的。

### 二、琵琶谱

与古琴相比较,琵琶无论是乐谱还是乐器,在日本的影响要大得多,这里我们主要想讨论的是琵琶谱的问题。有关琵琶谱的问题,此前在乐器一节中已略有提及。在此我们想讨论一下琵琶谱传到日本后发生过什么变迁。日本的古琴基本上是我国明末后再一次传人而得以传承的,但古琴文化(主要是音响)在中国的传承却没有间断。但琵琶不同,从波斯、印度传人中国的琵琶在中国一直是在发展中求生存,唐代的琵琶传到今天,无论是演奏(右手的拨子、持琴法以及乐器本身的音域扩展等)还是乐谱(由原来的文字符号谱到五线谱或数字谱)都发生了极大的变化。不仅是表演形态,在音色的审美趣味上都走向西方化。日本的琵琶乐较多的是力求保持传统。至今为止在日本的雅乐中使用的琵琶谱基本上仍在沿用七八世纪以来的样式,尽管它们中间会略有些变化。以下让我们看看日本接受了中国琵琶谱以来的十几个世纪中本身发生了什么变化、又是怎么变化的?下面就琵琶谱的变迁作一调查。

目前发现最早的琵琶谱是现藏于日本正仓院的《天平琵琶谱》,这是一份写经料纸纳受账背面所抄写的断简六行文字谱,日期记有天平19年(747)7月26日。其次是1905年由法国人伯希和从敦煌石窟中发现的,现藏于法国国家图书馆的敦煌琵琶谱,为我国五代长兴4年(933)的琵琶谱。这是墨写的卷子谱,从抄写

的笔迹上来看可分为三群,共 25 曲。 上述的这些谱可看作 是 最 早 的 琵 琶谱。

其后,随着日 本遣唐使的到来将 琵琶及其乐谱也传 到了日本, 史籍上 记载遣唐使者藤原 贞敏回国后在宫中 弹奏了在唐习得的 琵琶乐,群臣们听 得如痴如醉①。之 后琵琶乐作为宫廷 雅乐在日本宫中得 到了展开,并出现 了一批日本的雅乐 作曲家和演奏家。 如源博雅、源信、藤 原贞敏、大户清上 以及平安中后期的 藤原师长等。他们

图 94 《三五要录》(太常博士杨真操)

为日本传统乐的发展和传承起到了积极的作用,是日本雅乐得以流传至今的重要桥梁。这一时期日本模仿唐乐创作的琵琶谱主要有藤原师长的《三五要录》[建久3年(1192),乐岁堂本,为江户时

① 见《续日本后记》卷8。

图 95 《伏见宫本琵琶谱》黄钟调手弹

期的写本,上野 日本音乐资料室 所藏,全12卷12 册]。其次有江 户时期成书的雅 乐百科全书《乐 家录》「安倍季 尚撰,共50卷, 元禄3年(1690) 完稿]。后者中 有关琵琶的条目 是考察这一时期 琵琶谱的重要参 考依据。另外, 现存的日本雅乐 琵琶则留下了琵 

况。下面就以上述的资料为线索,来看看传入日本后琵琶谱的变迁过程。

琵琶谱传入日本后至今为止在谱字形态上发生的变化是微小的,在上述乐器的琵琶一节中曾将中国古代敦煌琵琶谱与现行日本雅乐琵琶谱作过如下的对比:

从以上的对比中我们可以看出,琵琶谱传入日本一千五六百 306 年后发生变化的谱字用"×"记号来表示。这些谱字并不是突然 发生变化的,而是在逐渐使用过程中变化形成的。以下就对其中 发生变化的乐谱状况做出具体的调查说明。

- ユ→エ 这两个字型比较接近,在《敦煌琵琶谱》中出现的是 "ユ",而《伏见宫本琵琶谱》中就开始改写为 "エ"了。
- 几→九 在《天平琵琶谱》《敦煌琵琶谱》《伏见宫本琵琶谱》 中均用"几"。从《三五要录》《乐家录》开始直至今 天的雅乐琵琶中便一直使用"九"。
- →斗 在《天平琵琶谱》和《敦煌琵琶谱》中都出现了"少",但从《伏见宫本琵琶谱》开始改写为"斗"字。
- ∠→L 在《敦煌琵琶谱》中出现有"∠",而在《伏见宫本琵琶谱》中则既出现"∠"又用了"乚"字,而从《三五要录》以后就统一使用"乚"的写法,并在《乐家录》及现代雅乐琵琶中得到传承。
- ス→下 从这两个字型上来看好像距离远了一点,但实际上是慢慢演化过来的。在《天平琵琶谱》和《敦煌琵琶谱》中出现的都是"ス",后来,一横后的一撇就逐渐地竖直起来了。从《伏见宫本琵琶谱》开始,《三五要录》、《乐家录》等都用汉字"下"了。
- レ→コ 从"レ"変化到"コ",从形态上来看好像没什么必然的联系。林谦三认为"レ"是"乞"上半部的简体,而"乞"的日文发音为"Kotsu"即"コツ",其第一个字母"コ"就是其变化过来的。"レ"在《天平琵琶谱》《敦煌琵琶谱》中出现,而《三五要录》之后开始看到"コ"代替了"レ"。
- ヤ→也 《天平琵琶谱》中出现的是"ヤ",但《敦煌琵琶谱》 中却没有出现这个谱字。《伏见宫本琵琶谱》开始

#### 运用"也",并在后来的琵琶谱中得到传承。

以上对由中国唐朝传人日本琵琶谱字发生异变的 7 例谱字进行了分析、调查,找出了它们变化的轨迹。在四弦琵琶的 20 个谱字当中只有 7 例发生了变化。可见其中大部分谱字没有变化,在有变化的谱字当中主要也是字型上的演化,可以看作是日本化的结果。在这 7 例中"ユ→エ"、"レ→コ"、"ヤ→也"、"ㄐ→斗"、"∠→乚"、"ス→下"的六例至少是在 10 世纪初的《伏见宫本琵琶谱》中已经开始发生了变化,占 85%。其余的 1 例是在 12 世纪成谱的《三五要录》中见其变化的。也就是说在变化了的琵琶谱字中大部分是经日本雅乐作曲家之手发生的。这一结论与上述的琵琶谱字变化调查中所得的结果是相一致的。

# 第五章 日本对中国古代音乐 文化的接纳方式

在前面的章节中,就奈良、平安时期的日本在输入中国音乐文化的过程中,从音乐制度、音乐体裁、乐器、乐谱等方面进行了较全面的考察。显然,中国的音乐文化传入日本后,至少在具体的形态,或者说在使用上已经向着不同的方向转化。如前所述,日本接受中国太常寺的音乐制度,尤其是太乐署,对日本最初的音乐机构——雅乐寮的成立产生了巨大的影响。不过,应该指出的是日本虽然接纳了隋的律令制,模仿建立了雅乐寮的音乐制度,但是两者在机构的性质、乐官、乐人的地位和特征上都有很大的区别。这种相异性在8世纪中叶成立的内教坊制度中则表现得尤为明显。内教坊的机构从名称至女性乐人的形态,可以说完全引进了唐的内教坊制度,然而两者在性格特征、使用方法上有着很大的不同。其重要的区别在于:中国的内教坊是专典俳优杂技、以娱乐为主体的俗乐机构,而日本的内教坊则是以宫廷仪式活动为中心的机构。其中乐人的地位及其性格大相径庭。

在音乐的体裁样式上,女乐、踏歌、雅乐、散乐等都是直接从中国输入的音乐样式。这些乐种在中国带有浓郁的"淫乐"性格。催人堕落,感官色彩浓郁的女乐在日本的宫廷中却作为仪式活动,堂而皇之地出现在日本宫廷的年中行事之中。同样,在中国产生于民间,作为民俗、民间(后来也影响宫廷)的踏歌传到日本后成为固定的宫廷仪式活动,平安中期以后又由女踏歌延伸出男踏歌

的形式,使踏歌的概念发生了变化,由原来仪式化的女踏歌变为游 园性的娱乐活动,踏歌的性质也随之发生了戏剧性的转变,完全摆 脱了中国的原型。雅乐在日本宫廷及寺院音乐中扮演了重要的角 色,其舞乐是日本贵族文化的精神支柱,至今在日本民众中源源流 传,成为具有象征性意义的日本传统文化。在此必须言明的是产 生于中国周朝的雅乐,传至日本后被沿用至今的只是一个名称而 已,其内容却是大唐的燕乐。中国雅乐中的堂上登歌、堂下乐悬、 文武八佾的演出形式及内容并未传入日本,雅乐中具有代表意义 的编钟、编磬、柷、敔等打击乐器根本就没有进入日本, 登歌与八佾 舞的演奏形式与内容自然也未出现在日本的历史舞台上。也就是 说在宫廷或孔庙(文庙)中祭祀鬼神、天地、祖先所用的中国雅乐, 其实体没有传到日本,传至日本的雅乐中的乐舞,其实是中国盛唐 的《秦皇破阵乐》、《玉树后庭花》之类的大唐燕乐。声明和散乐都 是经由中国,在中国发育成熟后传入日本的,但被日本吸收后很快 地日本化,并在几十年后完全成为另一系统的音乐体裁,有些沿用 了原来的名称,而有些则彻底衍变成为新的音乐体裁。

在日本的传统乐器中,除和琴、鼓和笛等少数乐器为日本固有的乐器外,绝大部分都是从中国传来的。在七八世纪传入日本的乐器中,许多因不符合日本人的欣赏习惯,于9世纪中、下叶被淘汰。在早期传入日本的琵琶类乐器四弦曲项琵琶、五弦直项琵琶和阮咸中,真正被日本接受的只有四弦曲项琵琶,而五弦琵琶和阮咸在日本只是昙花一现的匆匆过客,现在我们只能在正仓院的博物馆中见到她们留下的倩影。箜篌、竽、唐传尺八、大筚篥等乐器在日本的境遇也与五弦琵琶和阮咸相似。显然日本在接受中国的音乐文化的过程中,是经过思考和过滤,根据自己的需要有所选择的。16世纪初三弦传入日本后的变迁便是一个典型的例子。如前所述,三弦对日本近代音乐的发展产生了巨大的影响,尤其是在说唱音乐、戏剧音乐、净琉璃等的形成过程中都扮演了重要的角

色。三弦传人日本后,其名称首先发生了变化,由三弦变为三线、蛇皮线等。16世纪末,三弦传到日本本岛并向着全国辐射,其名字又被改为三味线。形制上,乐器的共鸣箱由圆形变更为带弧线的四方形、共鸣箱也由蛇皮改为猫皮,三味线的尺寸、大小、琴杆的粗细等因演奏内容被改为类型各异,大小不一的形态。弹奏的拨子也吸收了琵琶的拨子,离开了中国式的指甲型或刮片型的弹奏方式,使用的是与琵琶相同的大拨子。就此,三味线已经完全远离了中国三弦的原型,向着日本化方向发展衍变。

通过上述简略的总结,我们不难发现奈良、平安时期的日本在接纳中国音乐文化时的方式:即将来自中国的音乐文化体裁进行改造,使其日本化。换言之,当时的日本文化接纳者尽管希望全面、准确地接受唐的文化,但是在文化的接纳过程中其方法却往往是建立在自我文化的基础上,迎合着文化接纳层的能力与趣味,向着适合于自我理解的方向解释、变衍,使其成为自我文化的一个部分。这种对外来文化的接纳方式是八九世纪日本宫廷音乐文化的一个重要特征。到了10世纪,即平安盛期到来时,日本迎来了"纯日本风格的古典时期"。

日本对中国古代文化的这种"错位"的接纳方式,不得不引起 我们的深思。

众所周知日本接受中国文化并非始于唐朝。如序论中所述,这种文化交流至少从汉代就开始了。实际上对日本产生深刻影响的并不是唐朝,而是五六世纪的南北朝时期的文化,尤其是南朝曾一度出现过的繁盛的经济景象,带动了文化艺术的发展,出现了诸多的文化名人及新的艺术样式。这些对日本早期文化的形成,至少在理念上产生了深刻的影响。这一时期如士大夫嵇康、司马相如、阮籍、蔡琰等不仅是著名的文人、哲学家,也都是古琴演奏的名手,为汉朝以来古琴乐的发展奠定了基础。五言诗、赋、骈文是六

朝文学史上的奇葩。而王羲之则是这一时期杰出的"书圣",他的 《兰亭序》代表了这一时期的艺术高峰。在绘画方面顾恺之与南 朝的陆探微、张僧繇被称为"六朝三杰",尤其是顾恺之不仅精于 绘画,在绘画理论上也有突出的贡献,他的《画论》、《魏晋胜流画 赞》以及《画云台山记》等是我国早期绘画史中的杰出专著。在二 十五史的《东夷传》、《倭国传》等章节中、早已出现有关南北朝时 期中日两国间的文化交流的记载,中国文化对日本的影响毋庸置 疑。但是,由于当时的日本国力甚微,面对中国高度的文化态势, 其文化的接受范围还只限于极少数的受教育层,主要停留在男性 贵族阶层,可以说这种文化交流即便存在也不具有社会性意义。 记录历史的文字——汉字,传入日本后大约在五六世纪才逐渐得 以使用。显然这一时期日本作为一个国家,其体制还未完全成形, 经济实体虚弱,还不具备全面吸收和接纳外来文化的实际能力。 然而中国南北朝时期的文化烙印却强烈而又深刻地印刻在日本官 廷的教养阶层之中。当历史跨进了奈良朝时,日本的国家体制、文 化、经济翻开了新的一页,迎来了一个全面吸收外来文化的崭新的 时期。也就是说到了8世纪初,日本的文化接纳阶层才真正开始 全面而有组织地与中国的初唐及其前期的文化正面相遇。直至平 安中期.将近300年间日本通过遺隋使、遺唐使有组织、大规模地 接纳来自中国大陆、朝鲜半岛等地的文化,这些文化源源不断地涌 向日本,对日本文化实力的增强和国家体制、经济基础的建立奠定 了坚实的基磐。这一时期的日本,将过去五六世纪以来积累起来 的对中国文化的印象逐渐融合成一股蓄以待发的能量, 当奈良朝 大规模的大陆文化来朝之时,这种文化的积蓄使得大规模接受外 来文化成为一种可能。因此,这一时期日本贵族头脑中理想的中 国文化,并非同时代的唐朝文化的理念,而是中国南朝的文化。这 里可以提供一个例证,即"乱"这一词在日本被接受的情形。中国 古代"乱"一词在音乐上的用法是总结歌词大意的结构词,或者指

的是乐章中最后的高潮部分。这种使用的方式在日本早期的文学著作,如平安初期的汉诗集《经国集》中收录的《小山赋》、《和石上卿小山赋》等诗作中"乱"的用例中得到证实,它们完全沿袭了楚辞,以及汉魏以来相和歌中"乱"的用法。9世纪中叶以来《文德实录》中出现的相扑场景中,胜者一方乐队奏"乱声"。也就是说"乱"一字仍用于达到高潮之意。另外,日本的宫廷仪式中的各种宫廷宴会,如"曲水宴"、"内宴"等虽然模仿唐的风俗习性,但是实际接纳的内容、实体是来自五六世纪的南朝文化。

在接受外来文化时,当时的日本文化接纳层将这些舶来文化 视为上等之品,其态度是虔诚的,但接受的方式却并非全面地、囫 囵吞枣似地吸收。从其结果来看,他们所接受的大多只是外壳、形 骸,其实体以及使用方式等均向着"日本化"方向衍变。即便是直 接输入日本的外来文化,经一段时期以后也逐渐离开其原始形态, 走向"日本化"。

当两种文化碰撞时,如果一方文化的特质过分地注入他方文 化脉络,那将会搅乱对方的文化系统。换言之,文化的接纳者面对 外来文化通常存在着吸收与抵抗两种力量,而文化授受,实际上是 文化给与层与接纳层之间的力量抗衡。双方的接触都以自我目的 为出发点,而这种交涉是否带有意图性、计划性,甚至强制性等是 左右文化传达的形态与结果的重要因素。

就日本而言,与中国接触之际,深感当时中国的文化、政治、制度等的完善和强盛,尤其是天智天皇2年(663),日本在白村江败北于唐与新罗的联合军,这一战役给日本以沉重的打击,深感来自中国方面的压力。但是这种压力与宋朝同朝鲜半岛、明朝同越南之间主属国关系相比,时间上只是一时性的、强度上也远远弱于后者。实际上其结果使得日本对唐朝更具敬畏之意。日本对外开放首先吸收的是来自朝鲜的文化,朝鲜三国乐最先进入日本宫廷,其

后通过朝鲜逐步吸纳中国大陆的文化。到了圣德太子时期才实施了一个大规模、组织化的外交政策,与隋、唐正式国交,建立了遗隋使与遗唐使的文化交流制度,派送留学生、留学僧来华。这些经严格挑选的文化使者是两国间文化交流的桥梁,他们在中国努力学习,并大量地将唐的文化介绍、传播到日本,对奈良、平安时期的日本国力的强盛做出了不可磨灭的贡献。

但是,日本在吸收中国文化的过程中,往往无视中国文化的脉络体系,将中国的文化一并视为上等之品,透过这种现象,不难发现日本的文化接纳层仍难以抹去潜伏着屈服于中国的强盛势力所带来的心理压力。这种心理压力的表现从朝鲜、越南等东亚诸国接受古代中国文化的过程中亦可见一斑。

在谈及中日文化交流时,同为汉字文化圈的朝鲜、越南同中国 之间的文化交涉是不能避而不谈的。在此作为一种参照略作阐述。首先让我们来看看中国与朝鲜之间的情形。

中国同朝鲜半岛相连,文化交流远远早于日本。汉魏至隋唐时期两国间战争不断,唐在高宗时期就占领了高句丽。新罗则是唐的册封国。唐末的中原之乱后,高句丽的国君开始独立,至常兴中(930~933)高丽朝的太主王建(高丽朝的初代国王)向后唐朝贡<sup>①</sup>,太祖 15 年(932)接受后唐的册封,翌年放弃了自国的国号,启用后唐的年号,之后继续使用后晋、后周的年号直至宋代,并一直接受中国的册封制度。10 世纪前半开始向中国派遣使节,五代及宋向中国献方物,特别是9世纪后半叶曾向宋朝频繁朝贡<sup>②</sup>。宋的赵匡胤即位以来高丽尊崇宋代皇室,接受册封的同时获取宋的臣礼,宋朝大量的文物也开始涌入朝鲜,进入了一个大规模的文化输入时期。光宗王9年(957)引进了中国的科举制度,并开始

① 参见《宋史》卷 487,外国传三"高丽"条。

② 参见上注①。

选拔优秀的学生送到中国的国子监深造,太宗接位时(967)金行成被选入国子监深造,雍熙3年(986)王彬与崔罕也被送到宋的国子监学习,淳化3年(992)王彬、崔罕获得进士学位,分别在宋接受了仕郎与守秘书省校书朗的官位后回国。这些在《宋史》中均有所记载①。成宗时期(981~997在位)朝鲜进一步效仿中国,一改本国的官号及地方行政制度,采纳中国的体制。也就是说高丽朝的初期(至成宗),在接受中国的册封制度的同时,积极开放地引进宋朝的文化,儒教、科举制度及行政机构系统等,构筑起高丽朝文化的基础。

东亚越南的社会情势与朝鲜十分相像。同朝鲜一样,越南也 与中国毗邻, 五代前越南下属于中国的一个地区, 在文化上有许多 相同之处。15 世纪越南的黎朝受到中国明朝的压制。曾经有过一 段全面接受中国文化的时期。中国的汉字、儒教、科举制度以及宫 廷仪式等都被全面地吸收、引进。在文化上黎朝、阮朝的越南几乎 无法摆脱中国的影响去创造一个全新的文化天地,而只是在中国 文化的覆盖下实现"小中华"的理想。这一时期的越南同高丽朝 以来的朝鲜一样,他们在深感中国文化优势的同时,在政治、社会 等方面的压力也是显而易见的。他们引进的与其说是中国的音乐 文化,不如确切地说是礼仪、政治的一个部分,接纳的音乐也主要 是礼仪乐,目的是为了维持国家的安定,夸饰王权的威力。宫廷文 化与政治息息相关,中国对上述国家、地区输出的儒教中的礼乐 (这里主要以雅乐为中心),向着东亚广泛传播,其作用可视为"东 亚册封体制"中相连接着的一种"场的合力"。在这种"场力"作用 下即便是艺术音乐也将走向仪式化。原来在中国具有艺术特征的 大乐、小乐、细乐、女乐等音乐体裁,在传人越南后也一并走向仪式 化,与其说是艺术体裁样式不如说是礼仪之乐,与其说是文化样式

① 参见《宋史》卷487,"高丽"条。

更不如说是宫廷制度的附属品,在政治与社会的历史流动中, "乐"成了"礼"的附属物,几乎失去了艺术的含义。尤其是 18、19 世纪的阮朝宫廷音乐全面走向仪式化<sup>①</sup>。高丽朝的朝鲜引进了宋 的雅乐,并成了高丽朝及李朝宫廷中的主流文化。这种仪式化的 趋势、倾向是直接与中国的礼乐文化相关的。

这里还必须强调的是日本在接受中国文化的态度、方式上不同于上述两国的理由。除去地理位置上的不同外,其政治、文化与中国的差异也是一个重要的特征。有关日本与中国文化的相异性在本书先前的许多章节中已经有所涉及。如平安时期内教坊的女性乐人的地位与中国绝然不同,她们不是奴隶,而是自由人,并且能够叙位进爵成为身份高尚的贵族。这里明显地看出中国文化对东亚诸国的传播中因地区与民族特性的不同,其文化接纳的方式有着较大的差异。

在两种或多种文化相互间碰撞接触过程中,可能会引起文化触变现象,但是这种文化触变并非是必然、绝对的。换言之,是否发生文化触变取决于文化接纳层对于外来文化的社会、文化体系等功用的认可程度。如果外来文化与既存文化的价值体系不发生矛盾、具有适合性的话,将有不发生文化衍变的可能。例如在中国作为祭祀祖先、鬼神、天地的雅乐于宋、明时期传到了朝鲜与越南,这些雅乐至今仍活跃于韩国的文庙、宗庙。在越南阮朝的明命时期(1819~1840)都严格地继承着中国古代雅乐的用法。形式上除堂上登歌、堂下乐悬、文武八佾外,还有初献、亚献和终献的三献内容。实际上这些国家在引进雅乐时并非视其为音乐艺术,而将它作为一种仪式、更明确地说是一种赏扬儒家精神,统治人心的政治手段。

① 参见赵维平:《从中越音乐的比较看越南宫廷音乐初期史的形成》,载《音乐艺术》1999 年第1期。

雅乐是一种祭祀礼乐,这里的"乐"不是一种艺术,而是支持 "礼"而存在的一体化之物,是礼的附庸。这种"礼乐文化"在中国 二千年的封建社会中,为夸示皇帝的权力、维护政权的稳固而发挥 着作用。带着这种性质的中国雅乐传入邻国的朝鲜、越南时,与他 们既存的文化系统没有发生任何冲突,也就是说对这些统治者而 言,中国体系化的儒教礼仪不仅丰富、加强了其本土文化.在巩固 政权上也有正面的意义。就此而言,日本也不例外。中国雅乐的 实体没有传到日本,但这一术语以及概念却被接纳,作为奈良、平 安朝时夸饰国家、天皇权威的手段,就此而言与越南、朝鲜引进雅 乐的情形颇为相似。中国的雅乐中使用的乐器,就当时而言是相 当先进的。金、石、土、革、丝、木、竹、匏的分类鲜明,堂上登歌、堂 下乐悬、文武八佾的形式严明,具有平衡感的管弦与打击乐是一种 十分完整、独立、系统化的音乐体系。这种体系支持着强大的儒教 礼仪,或者说是宫廷政权,毋庸置疑雅乐具有重要的存在价值。雅 乐不仅在中国有着特殊的地位,在东亚诸国也获得认可,并对这些 地区产生巨大的影响。至今为止韩国的李王家雅乐队还在文庙举 行雅乐演出,所用的雅乐器、乐调以及佾舞形式仍然较全面地因循 着中国古雅乐的制度形式。将外来文化本土化,不发生变衍之例, 与明治维新以来日本接受西洋音乐、建立管弦乐队的情形十分 相似。

将外来文化融入自我文化之中,孕育出一种丰富、新颖、多样的新文化,是两种文化交融后产生文化触变的另一种现象。这种现象并非只限于上述奈良、平安时期的日本,中国的隋唐时期对外来文化的接纳也具有典型的特征。中国从汉以来就开始逐渐接受印度、波斯、西域的音乐以及东亚的朝鲜三国乐、日本倭国乐、西南亚越南中部的林邑乐、老挝、柬埔寨的扶南乐、缅甸的骠国乐等诸多音乐文化的因素,至隋唐达到了一个盛期,构筑成丰富多彩的宫

廷文化,而这种成熟的盛唐文化为东亚诸国提供了巨大的能源。从隋初的七部伎、大业中的九部伎至唐十部伎的完善,预示了中国宫廷文化中走向一个高潮,翻开了中国文化史上崭新的一页。但是如果剖析一下唐宫廷乐中的十部伎的内容,便可知其中中国固有的音乐只有"燕乐"和"清商乐"两部,其它的八部中有五部来自西域的龟兹乐、疏勒乐、康国乐、安国乐和高昌乐的乐伎,加上印度的天竺乐以及朝鲜高句丽时代的高丽乐,构成了十部乐。在盛唐宫廷的十部乐中,外来乐竟占据了十分之八。显而易见外来乐占据了绝对优势。但是这些异文化在中国逐渐走向"中国化",在中国的历史上迎来了一代新音乐的文化盛期。如果将其中的成分作其体地分析的话,主要可分为胡乐(从蒙古至新疆,另外原苏联的中亚诸国以及包括现伊朗、印度的传来的音乐)、俗乐(清商乐、燕乐,即中国宫廷中固有的艺术音乐)、雅乐(狭义的雅乐为祭祀天地、祖先、山川等的乐舞)的三大部分,它们在隋至初唐形成了鼎足之势。

至中唐,雅、俗、胡三乐相互交叉影响,向着融合的方向转化。在十部乐完成的同时,雅乐的制度也由汉以来歌颂本朝皇帝的音乐开始实施了最大的规模。十二律八十四调理论的运用,使得初唐的雅乐从隋宫廷执意推行的黄钟一宫理论中脱颖而出,又产生了规模宏大的"十二和"雅乐体系,开元六年(718)在十二和雅乐的基础上又新增了"三和"雅乐,迎来了中国雅乐史上最具规模的一个时代,被称作"开元雅乐",并使之制度化,它成为后来的五代、宋、元、明、清各朝雅乐体制的仿效对象。

随着雅乐体制的日趋完善,胡俗乐也开始进入了一个礼仪化的新时期,在宫廷内的国家宴飨中盛行礼仪乐舞。唐初首先出现了三大乐舞:破阵乐、庆善乐、大定乐。至中唐的玄宗时期已发展成大唐十四曲的宴飨礼乐,其中堂上坐奏的坐部伎有九曲(《景云乐》《庆善乐》《破阵乐》《承天乐》《长寿乐》《天寿乐》《鸟歌万岁

乐》《龙池乐》《小破阵乐》),堂下站奏的立部伎有八曲(《安乐》《太平乐》《破阵乐》《庆善乐》《大定乐》《上元乐》《圣寿乐》《光寿乐》),大型的宫廷十部伎宴乐的演奏形态被分成坐部伎与立部伎,气势恢宏的"宴飨礼乐"问世了。这种坐部伎和立部伎的宴乐演奏形式是吸收周代雅乐中的"堂上登歌、堂下乐悬"的形态,融合而成的。

中唐实际上是隋唐音乐中雅、俗、胡三乐走向全面融合的一个新时期,如第二章音乐的体裁"雅乐"一节中所述,在宴乐和清商乐(中国俗乐)中使用了胡乐器琵琶及筚篥等,在胡乐的龟兹乐、苏勒乐、高昌乐等国的音乐中使用了中国固有的筝、琴、箫等俗乐器。胡俗乐的融合显而易见,这里还值得注意的是在十部乐的第一部"燕乐"中,还使用了玉磬一架、"西凉乐"中用了编钟、编磬等具有象征意义的雅乐器,因此在宫廷宴乐中不仅袭用了雅乐的演奏形式(坐部伎、立部伎),同时其乐器的内容也已经渗透至宴乐中,迎来了雅、俗、胡三乐全面融合的宫廷宴乐的鼎盛时期。

唐代的宴乐可视为我国盛唐时期的宫廷音乐的主流文化,这种文化的主体是俗乐,雅乐的形式以及部分内容也得到使用。在宴乐的主体成份胡、俗乐中,胡乐占据了八部乐,胡乐中的五弦琵琶(起源于印度)、四弦琵琶(起源于波斯)、竖箜篌(古代亚述 < Assyria > )、凤首箜篌(印度)、筚篥(西域)、腰鼓、羯鼓(印度)等大量胡乐器流入中原,其中大部分成为后来中国的传统乐器。胡乐器对中国的影响十分显著,而乐器所带来的乐律上的特殊性也是一个不容忽视的现象。苏祗婆传入隋朝宫廷的五旦七调便是一个鲜明的例子。它对雅乐的八十四调、俗乐二十八调理论都产生了深刻的影响,尤其是胡乐强调四度音与七度音,为这一时期的宫廷俗乐吹进了一股新风。

胡乐对这一时期宫廷乐的影响不仅仅停留于乐种、乐器、乐律 的传入,其中乐人的大量流入也颇为重要。至少从北周起,这些乐 人就开始在宫廷中占据重要的地位。隋唐时期的胡乐人,尤其是琵琶乐人、作曲家等在宫廷音乐中几乎成为主导性的势力。如北朝的曹婆罗门、曹僧奴、曹妙达的曹氏家族;安马驹、安未弱的安氏家族;白智通、白明达、苏祗婆等,他们源源不断地进入中国宫廷,为这一时期的音乐发展扮演了十分重要的角色。龟兹人白明达是北周时期入朝的乐工,善弹琵琶。他深得皇帝的赏识与器重,在中国经历了周、隋和唐三代,为宫廷创作了许多音乐作品。如《万岁乐》、《藏钩乐》、《七夕相逢乐》、《投壶乐》、《舞席同心髻》、《玉女行觞》《泛龙舟》、《还旧宫》、《十二时》等,其中到了唐朝犹得太宗和高宗的宠爱。受高宗之意而作的《春莺啭》是一曲流传十分广泛的作品,不仅被编入教坊的软舞之曲,还远传朝鲜、日本等国。在日本《春莺啭》至今仍然活跃在音乐舞台上。

从汉以来经南北朝,胡乐曲大量地涌入宫廷,对丰富和发展宫廷文化起了推波助澜的作用。来自龟兹的乐曲有:歌曲《善摩尼》、解曲《婆伽儿》、舞曲《小天》、《疏勒盐》。天竺乐有:歌曲《沙石疆》、舞曲《天曲》。康国乐有:歌曲《戢殿农和正》、舞曲《贺兰钵鼻始》、《末奚波地》、《农惠钵鼻始》、《前拨地惠地》。疏勒乐有:歌曲《亢利死让乐》、舞曲《远服》、解曲《盐曲》。安国乐有:歌曲《附萨单时》、舞曲《末奚》、解曲《居和祗》①。这些乐曲有些同印度的佛教有着密切的关系,但是大部分已经很难考证其意义,不过它们随着胡乐人和乐器的大量东渐,为隋唐宫廷俗乐吹进了一股强劲的东风,也预示着声势浩大的盛唐燕乐的到来。

毫无疑问,唐代隆盛、强大文化的形成与大量摄取西域、印度、波斯等外来文化不可分割。在与异文化的接触中大量地吸取自我所需部分来丰富和强化本土文化,形成新颖脱旧的新文化样式,这

① 见《隋书》卷15,音乐下。

种文化触变的现象,如上所述出现在中国的唐朝,同样也出现在日 本的奈良、平安时期。所不同的是面对外来文化的冲击,两国文化 授受者之间不仅显示出不同的张力关系,文化接纳层对外来文化 接受的姿态、能力以及效果亦都有所不同。中国从两汉、南北朝至 隋唐在政治、经济和文化上已经有着深厚的底蕴和积蓄,对于来自 西方的文化(这里主指胡文化),并不是一味地接纳,实际上是有 着很强的处理和吸收能力。大量的胡乐器于唐朝得到了进一步的 发展与展开。琵琶就是一个典型的例子。无论是形制与曲目,从 Barbat 到琵琶,直至唐代琵琶从形制到演奏样式都经历了大幅度 的变迁。唐代在琵琶的演奏上出现了直接用手指弹奏的捣琵琶、 展示了文化的接纳层对该乐器的驾驭能力。同样对来自大规模的 胡乐文化,由隋代便开始有序地进行了分门别类的处理,七部传、 九部伎直至唐代达到了十部伎的盛况,对于优秀的外来文化显然 表现出一种积极的、大量容纳的姿态。另外,十部伎中唐的本国乐 只占据了十分之二.这一数据充分显示了唐代对自我文化的自信。 即大规模的外来文化对自我文化是一种丰富和补充而不是异化。 唐武德年间建立的内教坊制度是中国历史上第一个规模巨大的俗 乐机构,体现出文化接纳阶层对由汉以来出现的百戏(主要来自 天竺)、以及大量胡俗乐的一种消化处置和容纳能力。内教坊的 建立是唐代宫廷音乐走向多元化、国际化的一个舞台。总之,由于 唐代具有强盛的经济和文化实力,迎来了周边多国向其朝圣,形成 了一股强有力的向心力,达到了盛唐的综合性、国际主义色彩的高 度文化,其文化的接纳层是站在一个制高点来选择、综合和消化这 些外来文化的。

反观日本奈良时期,虽然也进入了一个文化、经济的高潮,国力达到了一个强盛时期,但与当时的中国相比,还是一个弱小之国。五六世纪开始引进、使用中国的汉字,对其理想中的文化大国——中国的文化抱有极大的崇敬和向往。随着奈良朝的到来,

其国力一度增强,打开国门并建立了遣隋使、遣唐使的制度,虚心 主动地派遣使者向中国学习。第一次开始组织化、规模性地引进 以中国大陆为主体的文化。不过,必须指出的是,日本接纳中国文 化时的情形,与隋唐引进西域文化时有着诸多不同之处。那是由 于中日间存在着巨大的文化落差所致。日本的文化接纳层对强势 的中国文化首先是模仿、引进,在消化的过程中逐渐排斥不适应自 我文化的因素,朝着文化受容层理解的方向迈进。雅乐寮、内教坊 的音乐制度在日本的衍变便是鲜明的例子。它们首先是模仿、袭 用隋唐的体制,在理解和消化过程中向着日本化方向发展,离开了 其本来的原貌。这种现象在雅乐、女乐、踏歌等音乐的体裁中都有 同样的反映。当时的日本从音乐的制度、乐器、乐谱以及乐人等的 形式几乎全面地导入中国文化,在有限的能力、范围内进行消化。 9世纪初至中叶,在雅乐制度改革中删除了大量的乐器、丰富多样 的乐律被简化为雅乐六调子、多国色彩的乐舞被处置为左方乐和 右方乐。这种单纯、简化的处置方式显示出日本文化接纳层对强 势外来文化的接受和理解能力的局限性。

但是,无论是印度、波斯和西域对隋唐文化的影响还是隋唐对日本文化的冲击,这种大规模的文化交流,与异文化的撞击、排纳、变衍后所产生的新文化都能使文化得到进步与提升,毫无疑问其意义是深远的。在两种或多种不同的文化相遇时,最能反映出文化给与层与接纳层之间力量抗衡的关系,其结果也显示出对外来文化的理解与消化能力。可见,重视两国及多国间的文化交流,积极吸取先进文化的姿态是丰富本国文化的一个重要手段。这一点我们在中日两国的音乐文化交流史中,可以得到深刻的启示,期待着这种交流能够代代相传,源远流长。

## 参考文献

## 一、中国方面

- 清・阮元校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局、1991
- 汉・刘向. 楚辞. 东京: 明治书院,1970
- 汉・司马迁. 史记. 北京:中华书局,1973 年第6次印刷
- 汉・班固等. 前汉书. 北京:中华书局.1962

南朝・刘宋、范晔. 后汉书. 北京:中华书局.1965

- 汉・刘歆撰,晋・葛洪编. 西京杂记. 上海:古籍出版社,1991
- 晋・陈寿. 三国志. 北京:中华书局,1973 年第5次印刷
- 梁・沈约. 宋书. 北京:中华书局.1974
- 唐·姚思廉. 梁书. 北京:中华书局,1973
- 唐・李延寿. 北京. 北京: 中华书局.1974
- 唐・房玄龄等. 晋书. 北京:中华书局.1974
- 唐·刘徵等. 隋书. 北京:中华书局,1973
- 唐·杜佑. 通典. 北京:中华书局.1988
- 唐・李林甫等. 唐六典. 北京:中华书局,1992

后晋・刘煦. 旧唐书. 北京:中华书局,1975

- 宋・薛居正等. 旧五代史. 北京:中华书局,1976
- 宋・欧阳修. 新唐书. 北京:中华书局,1975
- 宋・王溥. 唐会要(上、中、下). 北京:中华书局、1998

唐·段安节. 乐府杂录. 中国古典戏曲论著集成. 北京:中国戏剧出版社,1980. 第一集.

唐·崔令钦. 教坊记. 中国古典戏曲论著集成. 北京: 中国戏剧出版 社,1980. 第一集.

唐・南卓. 羯鼓录. 上海:古籍出版社,1988

宋・范致明. 岳阳风土记. 台湾: 艺文印书馆、1969

清·彭定求等. 全唐诗. 北京:中华书局,1960

南宋・灌圃耐得翁. 都城纪胜. 上海:古籍文学出版社.1956

南宋・孟元老. 东京梦华录. 上海:古籍文学出版社,1956

宋·陈旸. 乐书. 韩国: 国立国乐院所藏, 光绪二年 (1876) 木版本

元·脱脱等. 宋史. 北京: 中华书局,1977

杨家骆编. 宣和书谱. 台湾:世界书局,1976

宋·祝穆. 古今事文类聚. 钦定四库全书. 上海: 古籍出版 社,1987

任半塘. 唐声诗(上、下)上海:古籍出版社,1982

任半塘. 唐戏弄(上、下)上海:古籍出版社,1984

林谦三,钱稻孙译.东亚乐器考.北京:人民音乐出版社,1996

叶明媚. 古琴音乐艺术. 香港: 商务印书馆,1991

许健. 琴史. 北京:人民音乐出版社,1982

夏野. 中国古代音乐史简编. 上海:音乐出版社,1989

东川清一. 陈应时. 音樂の源へ中国の伝统音樂研究. 东京:春秋 社,1996

冯文慈. 中外音乐交流史. 湖南:教育出版社,1998

张前. 中日音乐交流史. 北京:人民音乐出版社、1999

韩淑德、张之年. 中国琵琶史稿. 四川:人民出版社,1985

刘东升等编撰. 中国音乐史图鉴. 人民音乐出版社.1988

## 二、日本方面

黑坂胜美编. 日本书纪. 东京:吉川弘文馆,1959~1961

黑坂胜美编. 续日本书纪. 东京:吉川弘文馆,1966

佐伯有义编. 日本后纪. 东京:朝日新闻社,1941

佐伯有义编. 续日本后纪. 东京:朝日新闻社,1940

佐伯有义编. 文德实录. 东京:朝日新闻社,1940

黑坂胜美编. 三代实录(前篇,卷1~23). 东京:吉川弘文馆,1959

佐伯有义编. 三代实录(下,卷26~50). 东京:朝日新闻社,1941

平安・藤原冬嗣等撰. 内里式. 东京: 内外书籍、1931

平安・黑坂胜美編. 类聚三代格. 东京:吉川弘文馆,1962

镰仓・卜部廉方著. 狩谷签斋编. 释日本纪. 东京: 现代思潮, 1979

平安・藤原时平等. 延喜式. 东京: 吉川弘文馆.1965

明治~大政・神宮司厅编. 古事类苑. 东京:吉川弘文馆.1984

平安・藤原师辅撰. 九历. 东京:岩波书店,1958

平安・藤原形成撰. 权记. 东京: 内外书籍,1939

平安・藤原道长撰. 御堂官白记. 东京:岩波书店,1952~1954

平安・藤原实资. 小右记. 东京:岩波书店,1959~1968

平安・藤原师长. 三五要录(乐岁堂本). 东京:上野学园日本音乐 资料室藏

平安・藤原师长. 仁智要录(乐岁堂本). 东京:上野学园日本音乐 资料室藏

平安・源博雅. 博雅长笛谱(乐岁堂本). 东京:上野学园日本音乐 资料室藏

平安・源高明撰. 西宮记. 东京:明治图书出版社,1993

平安・紫式部撰. 源氏物语. 东京:岩波书店,1958

室町・一条兼吉撰. 公事根源. 东京:博文馆,1891

荷田在满校订. 贞观仪式. 东京: 现代思潮,1980 黑坂胜美編. 律・令义解. 东京: 吉川弘文馆,1966 黑坂胜美編. 令集解. (前后篇)东京: 吉川弘文馆,1966 南北朝・四辻善成撰. 河海抄. 东京: 角川书店,1968 和田英松撰,所功校订. 新订 官职要解. 东京: 讲谈社,1983 镰仓・素寂撰. 紫明抄. 东京: 角川书店,1968 甲田利雄撰. 年中行事御障子文注解. 东京: 平文社,1967 川俣馨编. 年中行事秘抄. 东京: 内外书籍,1931 石村贞吉撰. 有职故实(上、下). 东京: 讲谈社,1987 田边尚雄. 日本音樂講話. 东京: 岩波书店,1926 年改订版 田边尚雄. 大東洋の音樂. 东京: 协和书店,1943 田边尚雄. 日本音樂史. 东京: 雄山阁,1932 田边尚雄. 李王家に伝わる古樂. 东洋音乐选书11. 东京: 音乐之 友社,1965

林 谦三. 東アジア樂器考. 东京:カワイ樂谱,1973 林 谦三. 正仓院樂器の研究. 东京:凤间书房,1964 林谦三\岸边成雄. 唐代の樂器. 音乐之友社,1968 岸边成雄. 东洋の樂器とその歴史. 东京:弘文堂,1948 岸边成雄. 唐代音樂の歴史的研究(上、下卷). 东京大学出版社,60~1961

岸边成雄. アジア音樂の国際交流―唐代中国を中心に. '岩波 講座日本の音樂アジアの音樂'伝播と变容 东京:岩波书 店,1988

岸边成雄. 古代シルクロードの音樂. 东京:講谈社,1982 吉川英史. 日本音樂の性格. 东京:わんゃ书店,1948 吉川英史. 日本音樂の歴史. 大阪:创元社,1965 吉川英史. 日本音樂文化史. 大阪:创元社,1989 荻美津夫. 日本古代音樂史論. 东京:吉川弘文馆,1977 荻美津夫. 平安朝音樂制度史. 东京:吉川弘文馆,1994 正仓院事务所编集. 正倉院の樂器. 东京:日本经济新闻社,1967 三谷阳子. 東アジア琴筝の研究. 东京:全音乐谱出版社,1980 田中卓. 新選姓氏録の研究. 东京:国书刊行会,1996 NHK 交响乐团编. 樂谱の本質と歷史. 东京:日本放送出版社协会,1974

NHK 交响乐团编. 日本と世界の樂谱. 东京: 日本放送出版 社,1974

平野健次、福岛和夫. 日本音樂. 歌謡資料集. 东京:勉诚社、1977 小泉文夫监修. 日本と世界の樂谱. 日本放送出版协会 东京:1979

# 图片、表格、谱例索引

## 一、图 片

1.	《韩熙载夜宴图》中的女乐部分24
2.	唐女伎宫乐图 24
3.	宋国河北郡太夫人宋氏出行图 · · · · · 25
4.	《博雅笛谱》催马乐 48
5.	朗咏谱《东岸》 … 49
6.	正仓院墨绘弹弓散乐图 83
7.	《信西古乐图》中的散乐图 85
8.	日本声明博士谱97
9.	昆仑107
10.	醉胡从 107
11.	醉胡从
12.	吴女 107
13.	吴公107
14.	日本现行的雅乐队(宫内厅) 110
15.	日本雅队的舞乐(四天王寺)
16.	女踏歌图,引自《年中行事绘卷》 137
17.	《春莺啭》软舞图 165
18.	坐落于日本奈良县的正仓院 176

### 图片、表格、谱例索引

19.	国家珍宝帐《东大寺献物帐》	177
20.	筝的构造与各部件的名称	185
21.	日本筝的指爪	189
22.	古代于阗的梨形琵琶	197
23.	古代于阗的梨形琵琶	197
24.	犍陀罗出现的梨形琵琶	198
25.	正仓院所藏五弦琵琶	200
26.	克孜尔石窟谷西区外景,局部	205
27.	克孜尔石窟谷西区洞窟群外景	206
28.	克孜尔第8窟,伎乐飞天	206
29.	克孜尔第38窟,乐伎特写	207
30.	北齐出土的乐舞图	208
31.	印度,甲谷他博物馆藏《托胎画雕像》	210
32.	阿旃陀壁画的临摹	211
33.	南京西善桥古墓出土,阮咸图	213
34.	东汉末年的合乐图 ······	216
35.	晋墓壁画合乐图,左三秦琵琶	217
36.	魏晋墓砖画,左秦琵琶	218
37.	魏晋墓砖画,左秦琵琶	218
38.	西秦时期的阮·····	219
39.	北魏莫高窟壁画,伎乐图	220
40.	日本琵琶,左起:雅乐琵琶、萨摩琵琶、锦琵琶、筑前琵琶 …	223
41.	雅乐琵琶的部位名称	226
42.	雅乐琵琶的音位与名称	228
43.	火不思······	233
44.	塞塔尔·····	
45.	坦波尔·····	234
46.	奈菲尔琴······	235

#### 中国古代音乐文化东流日本的研究

47.	四川广元罗家桥出土的南宋乐伎石雕	235
48.	河南焦作西冯村出土的金墓乐俑	236
49.	莆田小三弦	238
50.	龙头三弦	239
51.	泉州开元寺大殿弹奏三弦的伎乐飞天	241
52.	三线	243
53.	被分拆的三味线	243
54.	三味线的拨子与琴马	244
55.	用于各种不同体裁的三味线	245
56.	正仓院藏玉、竹制尺八	247
57.	阿拉伯的奈依	253
58.	河南舞阳贾湖出土,距今7000 多年的骨笛	254
<b>59</b> .	尺八的吹口切面	255
60.	陕西,唐李寿墓石椁浮雕线刻乐舞图	256
61.	唐周文矩所作女乐《合乐图》	256
62.	《信西古乐图》中的尺八吹奏图	258
63.	现行日本尺八	259
64.	现代日本尺八	261
65.	《洞箫曲》中一节切的练习图	261
66.	天吹	263
67.	奥克劳洛·····	263
68.	《乐书》中的筚篥图	270
69.	《乐书》中的筚篥图	271
70.	陕西三原县唐李寿的墓石椁浮雕线刻画,左二吹筚篥者 …	274
71.	南唐周文矩所作《合乐图》	274
72.	《体源抄》中的筚篥	277
73.	日本现行筚篥的形制及音位	
74,	9 世纪纽姆谱	279

### 图片、表格、谱例索引

75.	四线谱表上的角形纽姆谱	
76.	13 世纪的经文歌谱	
77.	我国现存最古的鼓谱	283
78.	汉代的投壶游戏图像	284
79.	《碣石调・幽兰》琴谱,引自《琴曲集成》	285
80.	天平琵琶谱《番假崇》	289
81.	敦煌琵琶谱第二群中的《倾盃乐》	290
82.	郭煌琵琶谱第一群中的《急曲子》、《又慢曲子》	291
83.	琵琶的谱字、音位	292
84.	五弦谱的目录部分,京都阳明文库所藏	294
85.	五弦琵琶谱,京都阳明文库所藏	296
86.	五弦琵琶的柱制,孤柱的音位	297
87.	五弦琵琶的柱制与谱字音位(林氏前说)	298
88.	五弦琵琶的柱制与谱字音位(林氏后说)	298
89.	五弦琵琶的柱制与谱字音位(耐尔森说)	299
90.	日本正仓院藏"金银平文琴"	300
91.	《雅琴谱·拨头》中的一段,幸田子泉旧藏 ····································	302
92.	《玉堂琴谱·伊势海》 ·······	303
93.	《琴学人门·平沙落雁》 ······	303
94.	《三五要录》(太常博士杨真操)	305
95.	《伏见宫本琵琶谱》黄钟调手弹	306
	二、表格	
	) 日本雅乐寮中的乐人、乐官状况	
	中日两国的乐官比较	
	)本声明与杂声明	
(四)	日本雅乐的种类及其用法	102

### 中国古代音乐文化东流日本的研究

(五) 现行日本雅乐队的排列与编制	112
(六)《六国史》中踏歌的出现例 ······	129
(七) 中国踏歌传到日本的过程	132
(八) 唐、奈良、平安初期及平安后期踏歌的发展演化	143
(九)《六国史》中女乐的出现例 ······	156
(十) 中国女乐的传播及在日本的变迁	169
(十一) 中国与日本女乐的比较	173
(十二) 日本现代筝乐的基本定弦法 ······	192
(十三) 古琴的指法与名称	287
三、谱 例	
(一) 日本雅乐乐筝的主要调弦法 ······	191
(二)俗筝的主要调弦法 ······	193
(三) 日本现行雅乐琵琶的乐调与调弦法	227
(四)《碣石调・幽兰》中的尾声部分	286

## 后 记

拙著的出版可以说了却了我留学日本十年的一个心愿。本书 从构思到脱稿萦绕在我脑海中十余年之久。中国与日本近在咫 尺,交流密切,文化渗透明显,但是反映在音乐方面,日本人对音乐 的理念以及对音色、音响的审美情趣等又与我们相距遥远,中日两 国人民对传统文化的接受态度又有着很大的差异,这些现象耐人 寻味,也是产生研究本课题的重要动力。

本研究的完成,经历了一段漫长而又充满艰辛的过程。在此我要感谢我在日本的第一位导师,即我的硕士课程导师、著名的音乐史学家马渊卯三郎博士,是马渊先生不厌其烦、循循善诱的教导,将我这个原本对日本史学一无所知的学子引入了音乐史学的殿堂。在他的严厉教导下,我掌握了史学的研究方法,通读了大量有关中日音乐的原始文献,为本书的完成打下了基础。同时,我还要感谢我的博士课程导师、著名的民族音乐学家山口修博士,在山口修先生的悉心指导下,我的研究课题由中日音乐关系延伸至中国与东亚诸国的音乐关系,大大地扩展了我的视野。连续两次受联合国教科文组织委托赴越南的实地考察,让我有机会亲身感受越南阮朝时期遗留下来的宫廷音乐遗产,为我展开对东亚地区接受中国音乐文化状况的研究提供了极其宝贵的契机。

本书的写作主要是在 1999 年回国工作后的几年中完成的。 在写作过程中,本研究作为我院音乐研究所的课题得以立项,同时 也得到了音乐学系重点学科的资助。在此我要感谢音研所所长林 华教授以及音乐学系领导的大力支持。同时我还要感谢长期以来一直关爱我成长的加藤朝雄国际奖学财团,他们不仅在我留学期间予以大力的支持和帮助,在本书的写作过程中也给予了热情的关爱和资助,令我倍感温暖。

我还要感谢长期以来一直关心我成长的陈应时教授。陈老师 在学术上始终支持、关心我,在本书的写作过程中以及完稿后,不 断向我提出了许多尖锐而又中肯的意见,让我受益匪浅。

令我感到高兴的是本书能够在我的母校、也是我现在的工作 单位上海音乐学院出版社出版。这里我要感谢上海音乐学院出版 社社长洛秦教授,他对这部研究著作的出版予以了大力支持。

另外,本书的责任编辑王赛女士、王小龙同学也在本书的出版 过程中付出了许多辛劳,在此一并表示感谢。

> 赵维平 2004年3月5日